MIĘDZY TRENDEM A TRADYCJĄ.
KULTUROWE OBLICZA SERIALI



UMCS

UNIWERSYTET MARII CURIE-SKŁODOWSKIEJ

MIĘDZY TRENDEM A TRADYCJĄ.
KULTUROWE OBLICZA SERIALI

Lublin 2015

Redaktorzy techniczni:
(według układu rozdziałów)

*
Karolina Namiota
Monika Sikora
Barbara Zając
Sylwia Rudzka
**
Barbara Zając
Patrycja Iwan
***
Karolina Namiota
Sylwia Rudzka
Barbara Zając
Aleksandra Duluk
Monika Sikora
****
Aleksandra Gajowiak
Beata Stokłosa

Redaktorzy:

Barbara Panek
Agnieszka Wójtowicz

ISBN: 978-83-61674-05-4
Lublin 2015

Projekt okładki i strony tytułowej:
Rafał Graboś

Skład i łamanie:
Barbara Panek

Wydawca:
Firma Handlowo Usługowa „PANDORA"
Anna Panek
39-442 Chmielów 447 tel. 015 846 12 75
e-mail: pandora@najlepszy.net

Spis treści

Wstęp 6

*

Katarzyna Muszyńska
MUSISZ TO OBEJRZEĆ! Analiza funkcjonowania oraz oddziaływania seryjności i serialu telewizyjnego w kulturze popularnej 8

Katarzyna Lutka
Antologia: stara/nowa forma serialu: czyli ile twarzy może mieć bohater 21

Jakub Kłeczek
Czy ten bohater powinien umrzeć? Koncepcja serialu „interaktywnego" na podstawie serii gier Dreamfall: Chapters 32

Agnieszka Smoręda
Internetowy serial telewizyjny. Netflix i jego konkurenci, a tradycyjna telewizja 45

Jacek Mikucki
Paradokumentalizacja seriali 56

Alicja Żardecka
Zjawisko tabloidyzacji polskich paradokumentów - analiza przekazu, a także charakterystyka jego odbiorców 68

**

Julita Chmielewska
Spotkajmy się w „Domu" – rzecz o serialu, który stał się obrazem Polaków i Polski 79

Marta Cebera
„Miećka, chodź no tu ze ścierą" – Roman Wilhelmi jako diabelski Anioł z serialu „Alternatywy 4" 88

Jakub Gawkowski
Dobry glina, zły glina i W11 101

***

Grzegorz Zyzik
Bazinga! Rozważania o nerdach *i* geekach 112

Dawid Łucarz
Świat (bez) kobiet – „Top of the Lake" Jane Campion 123

Daniel Szymański i Mateusz Pawelec
Studium psychologiczne człowieka w brutalnym wymiarze apokalipsy na podstawie „The Walking Dead” 134

Damian Zubik
On, ona i „Mroczny Pasażer”. Kobiety w życiu Dextera 139

Mateusz Pijarski
Seriale medyczne. Ich tradycja i miejsce w światowej kinematografii. 144

Marta Kaprzyk
Nowojorskie opowieści. „The Knick” Stevena Soderbergha jako serial medyczno-historyczny? 149

Amelia Wichowicz
Pornografia brzydoty – cyrk dziwolągów w serialu „Carnivàle” i „American Horror Story: Freak Show”. 160

****

Rafał Sowiński
Zarys refleksji nad relacjami twórca-fan oraz kulturą geekowską na przykładzie serialu animowanego „Pora na przygodę” 171

Ewelina Justyna Krzykała
Utopia w animacji japońskiej na przykładzie „Death Note”, „Psycho Pass” i „Shiki” 181

Tomasz Rożkiewicz
„»Firefly« nie skończy się nigdy” – fenomen kultowego serialu 191

Kinga Panasiuk-Garbacz
"Herkules" jako serialowy fenomen kina amerykańskiego 199

Rafał Kołsut
Jak peleryna nietoperza przetarła szlak – „Batman: The Animated Series” jako prekursor seriali nowej generacji 213

KULTUROWE OBLICZA SERIALI

Prezentowane w niniejszym tomie teksty stanowią pokłosie Ogólnopolskiej Studencko-Doktoranckiej Konferencji Naukowej „Między trendem a tradycją. Kulturowe oblicza seriali".

Zgromadzone szkice zarysowują możliwie pogłębioną refleksję nad szeroko pojmowaną kulturą seriali. Obszar poszukiwań badawczych, który interesował nas szczególnie, to „stare" i „nowe" formy seriali - ich tradycja i współczesna odsłona. W swoich tekstach autorzy zwrócili uwagę nie tylko na współczesne medialne fenomeny (seriale paradokumentalne, telewizyjne tabloidy, seriale internetowe i „interaktywne" oraz seryjność seriali), ale również na klasyczne już produkcje „kultowe", które szczególnie zapisały się w historii telewizyjnego medium i we wdzięcznej pamięci widzów.

Agnieszka Wójtowicz

*

Katarzyna Muszyńska

MUSISZ TO OBEJRZEĆ! Analiza funkcjonowania oraz oddziaływania seryjności i serialu telewizyjnego w kulturze popularnej

Seriale oglądają dziś wszyscy, bez względu na wiek, płeć czy wykształcenie. Jest to jedno z najbardziej inkluzywnych i egalitarnych doświadczeń współczesnej kultury popularnej. O serialach można porozmawiać właściwie zawsze i wszędzie, z równą siłą rozpalają zwykłe towarzyskie spotkanie i naukową konferencję. Poruszają najróżniejszą tematykę, sięgają po wszystkie możliwe konteksty i odniesienia. Stały się czymś w rodzaju podstawowej tkanki kultury popularnej, czymś wszechobecnym i wszechogarniającym. Dlatego właśnie serial jest uważany za niezwykły fenomen. Przyczyny i skutki tak ogromnej popularności śledzą badacze wielu dziedzin naukowych, powstaje ogromna liczba publikacji i artykułów próbujących skonceptualizować i zrozumieć ten gatunek audiowizualny, prześledzić jego historię i oddziaływanie społeczne.

W niniejszej pracy chciałabym przyjrzeć się nowoczesnemu serialowi w kontekście seryjności i poprzez nią. Chciałabym prześledzić, jak seryjność i jej doskonałe ucieleśnienie – serial – funkcjonują w kulturze, jaką tematykę podejmują, co decyduje o ich popularności i z jakimi praktykami odbioru i uczestnictwa się łączą. Moje wnioski oprę głównie na analizie czterech tytułów – *Sherlock, Jak poznałem waszą matkę (How I Met Your Mother)* [1], *W garniturach (Suits) i Pamiętniki wampirów (The Vampire Diaries).* Są to seriale stosunkowo nowe, o których nie ma rozległej literatury i które reprezentują wydzielone przeze mnie typy realizowania idei seryjności. Często będę się odwoływać także do innych produkcji[2].

Czym jest dziś serial?

Serial nie jest nowym wytworem kultury, jednak dopiero ostatnie lata przyniosły jego niezwykłą popularność oraz, co dość istotne, społeczną nobilitację. Gatunek ten ulegał silnym i znaczącym przemianom, a także przewartościowaniom, przeszedł od etapu nisko cenionej

[1] W dalszej analizie będę używała skrótu *HIMYM*.
[2] Pełna serialografia znajduje się na końcu pracy.

i niewymagającej zaangażowania rozrywki przeznaczonej głównie dla niepracujących zawodowo kobiet do „obiektu pewnej intelektualnej mody”[3]. To sprawia, że kategorie, charakterystyki i definicje tej formy telewizyjnej przestają być aktualne i trzeba wypracować nowe metody i narzędzia do mówienia o tym zjawisku. W 2004 Wiesław Godzic wskazywał na problemy ze zdefiniowaniem jakiegokolwiek gatunku telewizyjnego – jest to zawsze dzieło płynne, nieczyste kategorialnie, niepodlegające jasnym i oczywistym klasyfikacjom. Opisał serial, jako „jeden z najważniejszych gatunków telewizyjnych”, będący „narracyjną formą telewizyjną, która prezentuje w sposób regularny epizody, zawierające symultanicznie rozgrywające się historie z udziałem stałej grupy bohaterów […]”[4]. Zwrócił uwagę na rolę powtórzeń i jednoczesne wprowadzenie różnic, jako cechę konstytuującą ten gatunek oraz na aktualność przedstawianych tematów. Podobne rozpoznania można znaleźć u Alicji Kisielewskiej: „Powtarzalność wątków, motywów, postaci stanowi przy tym zasadę formalną serialu [...]”[5].

Te definicje mogą stanowić dzisiaj jedynie szkielet nowoczesnego modelu serialu. Ukuto dla niego kilka terminów – *serial 2.0, post-soap*[6] czy *drama quality*[7]. Jest to bardziej zjawisko kulturowe niż gatunek; zjawisko, które wyrosło z przemiany swojego medium – telewizji. Cechuje go niezwykła płynność, ciągła zmienność i przekraczanie granic oraz utartych kategoryzacji. Nie może być już telenowelą o wszystkim i o niczym, jego zakres tematyczny jest precyzyjnie określony. Przede wszystkim jest to jednak zjawisko wymagające zupełnie innych praktyk odbioru, nie jest już tłem codziennych zajęć, luźną i bezrefleksyjną rozrywką – wymaga skupienia, świadomego oglądania i przeżywania oraz, coraz częściej, aktywnego uczestnictwa.

Seryjność, seria, serial

Każdy, kto w życiu obejrzał od początku do końca chociaż jeden serial, wie, jak bardzo intrygujące jest to doświadczenie – zupełna niemożność oderwania się od przedstawianej historii i świata połączona z niepohamowaną potrzebą dalszego oglądania, dalszego ciągu. Człowiek zostaje pochłonięty, zupełnie traci poczucie rzeczywistości i jest w stanie oglądać odcinek za odcinkiem, dopóki tylko może. Jeżeli musi wyjść, zabiera serial

[3] *Post-soap. Nowa generacja seriali telewizyjnych a polska widownia,* red. M. Filiciak, B. Giza, Warszawa 2011, s. 7.
[4] W. Godzic, *Telewizja i jej gatunki (po „Wielkim Bracie”)*, Kraków 2004, s. 37.
[5] A. Kisielewska, *Serial telewizyjny jako forma mitologizacji kultury,* [w:] *Między powtórzeniem a innowacyjnością. Seryjność w kulturze,* red. A. Kisielewska, Kraków 2004, s. 207.
[6] Terminy pochodzą z *Post-soap. Nowa generacja seriali telewizyjnych a polska widownia, op. cit*.
[7] J. Bignell, J. Orlebar, *The television handbook*, London 2005, s. 119.

ze sobą na tablecie lub telefonie komórkowym. Moim zdaniem właśnie to dziwne poczucie wessania w przedstawiony świat i przedstawione wydarzenia sprawia, że ten gatunek telewizyjny jest tak niezwykle fascynujący. Uważam, że za tworzenie tego poczucia wciągnięcia w wir akcji i niemożność oderwania się od odbiornika odpowiada seryjność. Nie jest to nowe zjawisko w kulturze popularnej, nie jest także wytworem mediów audiowizualnych; najbardziej kojarzona jest z produkcją, gdzie oznacza skonstruowanie, wytworzenie czegoś według tego samego schematu, zgodnie z zasadą podobieństwa. Nie dotyczy to jednak tylko produkcji – seryjność objawiła się już w tworzeniu dzieł sztuki. Im doskonalsze było odwzorowanie, im większe podobieństwo, tym większą wartość miał dany wytwór. Obecnie jednak jest to praktyka niezwykle krytykowana, zwłaszcza w obrębie mediów oraz szeroko pojętej kultury i sztuki – w dobie autonomii i indywidualizmu powtórzenie wydaje się bezduszne i bezmyślne, zupełnie odtwórcze i pozbawione sensu. „Seryjność mass mediów wydała się <<kulturze wysokiej>> seryjnością zdegenerowaną (i podstępną) w porównaniu z jawną i uczciwą seryjnością rzemiosła”[8] – pisze Umberto Eco, mając na myśli fakt ukrywania przez różne teksty kultury tego specyficznego podobieństwa. Jednocześnie włoski badacz zauważa, że w dzisiejszych mass mediach mamy prawdziwy „zalew seryjności”[9], czego najlepszym przykładem jest właśnie serial, który jest doskonałą realizacją współczesnej seryjności. Widoczna jest ona na różnych poziomach. Po pierwsze w czasie i rytmie – dany tytuł wyświetlany jest zazwyczaj w tej samej porze roku, każdy odcinek nadawany jest konkretnego dnia tygodnia o tej samej godzinie. Fakt, że widz może go zobaczyć w każdym czasie na innym nośniku wcale tego rytmu nie zaburza.

Seryjność tematyczna z kolei objawia się w tej samej historii, tych samych bohaterach i zdarzeniach, tych samych wątkach przewijających się przez każdy odcinek i sezon. Warto jednak zwrócić uwagę na to, że samo powtórzenie w treści jest ukrywane. Odbiorcy ma się wydawać, że każdy odcinek jest czymś nowym i zaskakującym, podczas gdy ogląda po prostu różne wypełnienia tego samego schematu narracyjnego. „Powtarzalność i seryjność, które nas interesują, dotyczą natomiast czegoś, co na pierwszy rzut oka nie wydaje się identyczne z niczym innym”[10]. Mam jednak wrażenie, że w nowoczesnym serialu także w tym miejscu zaczynają pojawiać się pewne przełamania tego modelu.

Pewnym specyficznym rodzajem tego schematu jest seria, która ma za zadanie powtarzanie pewnych utartych struktur narracyjnych, jednak za każdym razem udająca, że

---

[8] U. Eco, *Innowacja w seryjności,* [w:] *Po drugiej stornie lustra i inne eseje. Znak, reprezentacja, iluzja, obraz,* przeł. J. Wajas, Warszawa 2012, s. 170.
[9] *Ibidem*, s. 170.
[10] *Ibidem*, s. 172.

jest czymś zupełnie odmiennym. Eco uważa, że „seria zaspokaja potrzebę […] słuchania na nowo wciąż tej samej opowieści, znajdowania pocieszenia w wiecznym powrocie”[11]. Moim zdaniem seryjność daje odbiorcy również kojące poczucie ciągłości, całości, przyczyny i skutku, tego, że postacie, z którymi się, zżył będą na niego czekały w tym samym miejscu, o konkretnej porze i, nie bacząc na szybkość, zmienność i fragmentaryczność świata rzeczywistego, spróbują opowiedzieć mu swoją (i jego) historię. Inaczej niż w życiu serial zaczeka (chociaż wiąże się to z pewnymi niebezpieczeństwami, o czym później), nie mignie, nie przeminie bez wiedzy i świadomości odbiorcy, nie stanie się straconą szansą. Seryjność stanowi więc pewien rodzaj kompensacji współczesnego tempa życia, jego fragmentaryczności i symultaniczności. Serial nie usuwa tych cech świata z pola widzenia, sam o nich mówi, jednak jednocześnie pozwala nad nimi symbolicznie zapanować.

Moim zdaniem seryjność w serialu może być realizowana na cztery podstawowe sposoby, które determinują odbiór i oddziaływanie na widza oraz implikują pewne podstawowe praktyki oglądania.

Miniserial – seryjność oczekiwania

Sherlock to bijąca rekordy popularności produkcja BBC oparta na kultowych tekstach Arthura Conan Doyle’a. Gatunkowo jest to miniserial – na jeden sezon składają się trzy dziewięćdziesięciominutowe odcinki. Pierwsza seria ujrzała światło dzienne w 2010 roku i od razu podbiła serca widzów – najpierw Brytyjczyków, potem całego świata (aktualnie najwięcej fanów *Sherlocka* pochodzi z Chin). Trzecia miała premierę w styczniu 2014 roku. Seryjność w tym serialu jest dość specyficzna, widz ma tylko 3 odcinki, by wejść w ten świat, dać się wciągnąć, nie ma tu budowania nawyku czy rytuału oglądania. Widać oczywiście ślady „powtórzenia z różnicą”[12] – kilku charakterystycznych bohaterów w tym samym schemacie narracyjnym. Zawiązaniem akcji jest tajemnica (przestępstwo, morderstwo, zagadka), potem następuje proces dochodzenia do prawdy (dedukcje Sherlocka, asysta Johna, pomyłki Lestrade’a) i rozwiązanie. Co jednak decyduje o jego inności? Po pierwsze niezwykle długa retardacja. Fani są zostawieni w sytuacji ogromnego napięcia na dwa lata (między pierwszym i drugim sezonem) lub nawet dwa i pół roku (między drugim a trzecim). Teoretycznie taka przerwa powinna osłabić działanie seryjności, sprawić, że zatrze się potrzeba kontynuacji. Tutaj jednak tak długie oczekiwanie okazuje się niesamowitym wzmocnieniem, każdy kolejny sezon ma większą oglądalność. Drugą nadzwyczajną cechą

[11] *Ibidem*, s. 173.
[12] W. Godzic, *op. cit.*, Kraków 2004, s. 39.

jest to, że tak naprawdę cały serial – 3 serie – składa się z 9 odcinków. Nie jest to nawet połowa sezonu większości innych produkcji. Najważniejsze jest dawkowanie, umiejętne rozniecanie emocji. Seryjność tej produkcji polega, paradoksalnie, na powtarzalnym oczekiwaniu. Jest to niezwykle ciekawe, biorąc pod uwagę, że współczesna kultura nastawiona jest na tu i teraz, na natychmiastową dostępność.

W tym kontekście warto zastanowić się nad powiązaniem serialu z jego pierwowzorem, czyli cyklem Arthura Conan Doyle'a. Opowiadania stanowią materiał, z którego twórcy konstruują barwny kolaż. Seria książkowa jest doskonałym przykładem seryjności w podstawowym rozumieniu – każda przygoda Holmes'a i Watsona zamknięta jest w jednym opowiadaniu o powtarzalnej konstrukcji narracyjnej. Bohaterowie pozostają niezmienni i pełnią funkcję jedynych (oprócz miejsca – Londynu i mieszkania przy 221B Baker Street) łączników między poszczególnymi „odcinkami". Twórcy serialu bawią się tą konwencją, czasami wręcz sami ją podkreślają, pokazują, że mają świadomość tak pojmowanej seryjności. W tym celu stworzyli pewien zestaw stałych elementów, które muszą pojawić się w każdym odcinku, np. wypowiadane przez Watsona zdanie: „*I'm not gay!"*. Jednak w serialu bohaterowie zmieniają się, ewoluują, pokazują się widzowi z różnych stron. Oczywiście pewne szczególnie istotne rysy psychologiczne pozostają stałe (Sherlock musi pozostać nieprzystosowanym społecznie geniuszem, inaczej cała historia nie miałaby sensu), ale w całości akcentuje się zmianę, i to właśnie zmiana i przemiana są najciekawsze. Uwypuklone są wszelkie pęknięcia seryjnej struktury narracyjnej. Daje to możliwość przełamania utartego schematu, wprowadzenia fragmentaryczności, nielinearności i kontrolowanego chaosu.

Seryjność *Sherlocka* ma znamiona kompozycji szkatułkowej. Każdy odcinek ma swoje otwarcie i zamknięcie, opowiada jedną konkretną historię. Równolegle prowadzi narrację całościową. Mniejsze historie zawarte są w większej (odcinek w sezonie), która nie kończy się już zamknięciem – wręcz przeciwnie, zostawia jawne, niepokojące otwarcie, urywa akcję wpół. Pierwszy i drugi odcinek każdego sezonu kończy się rozwiązaniem, finał trzeciego odcinka (i tym samym sezonu) zawsze wieńczy *cliffhanger*[13]. Na następnym poziomie ta niedomknięta historia wpisuje się w całość opowieści, a więc w sam serial. Niezwykle istotną funkcję w tym typie seryjności pełni szczegół – wszystko jest ważne, wszystko może się okazać potencjalną wskazówką, wszystko może zostać wykorzystane. Seryjność łączy się z poszukiwaniem, z kontynuacją i rozwijaniem nawet najmniejszych

[13] Z ang. „zawieszenie na krawędzi klifu" – zabieg polegający na przerwaniu, zawieszeniu akcji w momencie największego napięcia.

wątków. Twórcy umiejętnie wplatają w odcinki elementy, których nikt nie zauważa, a które finalnie okazują się kluczowe. Takie przewijanie się istotnych fragmentów daje poczucie jeszcze większej spójności i ciągłości, to właśnie przez te niezwykłe powiązania i rozwinięcia *Sherlock* jest jeszcze bardziej wciągający.

Seryjność objawia się także w konsekwentnym stosowaniu charakterystycznych technik filmowania – w *Sherlocku* są to specyficzne, kolażowe ujęcia. Zresztą wiele seriali stosuje tę metodę, np. *Białe kołnierzyki (White Collar)* można rozpoznać po samym sposobie pokazania Nowego Jorku w charakterystycznym przyspieszeniu, *Chirurgów (Grey's Anatomy)* – po konkretnym ujęciu wieży w Seattle, *Scandal* – po dźwięku migawki aparatu między kolejnymi scenami. *Sherlocka* przede wszystkim wyróżnia niezwykłe wkomponowanie w obraz efektów (napisów, schematów, obrazów), które dają widzowi dostęp do procesu myślowego głównego bohatera oraz SMS-ów, maili, map, komputerów itp. Twórcy z sezonu na sezon doskonalą tę technikę, dając widzom coraz pełniejszy obraz i coraz ciekawiej go wykorzystując (w najnowszym sezonie posłużyła np. do stworzenia komizmu sytuacyjnego).

Tak przekształcona seryjność łączy się z nowym sposobem uczestnictwa widzów. Długie oczekiwanie na kolejny sezon, połączone z pozostawieniem widza w stanie niepewności, zaskoczenia i skrajnych emocji sprawia, że fani muszą w jakiś sposób rozładować wytworzone napięcie. Tworzy się *fandom*, czyli internetowa społeczność fanowska, będąca przejawem kultury konwergencji[14]. Jest to przede wszystkim przejście od biernego odbierania do aktywnego tworzenia. Fakt, że widzowie nie są w stanie otrzymać rozwiązania natychmiast sprawia, że zaczynają kreować sobie alternatywną, internetową rzeczywistość, świat, który ma być substytutem kolejnego odcinka, substytutem kontynuacji. Powstają dalsze ciągi, dyskutowane są wszystkie możliwe rozwiązania, fragmenty zostają przeanalizowane klatka po klatce. Pojawia się *fanart* – opowiadania, gify, rysunki, przerobione zdjęcia i kadry, zmontowane na własną rękę fragmenty, piosenki. Wszystko, co tylko możliwe, ulega przetworzeniu. Wykształca się także specyficzny kod językowy. Jest to jednocześnie wyraz przywiązania do danego tytułu, próba zrekompensowania sobie braku i potrzeba wspólnotowości, przeżywania razem zarówno najnowszych odcinków, jak i czasu oczekiwania – „*fandom* zrodził się z równowagi między fascynacją a frustracją"[15]. *Sherlock* trwa więc nawet wtedy, gdy teoretycznie go nie ma – oddziałuje poprzez konferencje prasowe, udział w panelach dyskusyjnych, wywiady, filmiki na *YouTube* czy właśnie *fanart*. Twórcy

---

[14] Pojęcie z: H. Jenkins, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów,* przeł. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Warszawa 2007.
[15] *Ibidem*, s. 238.

serialu dostrzegli tę niezwykłą aktywność i zaczęli prowadzić intertekstualną grę ze swoimi widzami, odwołując się w kolejnych odcinkach do ich twórczości.

Poszukiwanie nowej formy– seryjność wypełniania

Zupełnie inny typ seryjności możemy znaleźć w amerykańskim *Jak poznałem waszą matkę* (*How I Met Your Mother)* stacji CBS. Serial emitowany był przez 10 lat – od 2005 do 2014 roku, doczekał się dziesięciu sezonów, chociaż początkowo nikt tylu nie zakładał. Jest to *sitcom*, czyli serial, który składa się „z krótkich (przeważnie od 15 do 30 minut) odcinków, tworzących zazwyczaj spójną całość i eksploatujących jeden główny wątek”[16]. *HIMYM* oczywiście przystaje do tej definicji, jednak twórcy dokonali pewnego znaczącego gestu – odwrócili narrację. Główny bohater,Ted,i jego przyjaciele nie działają w czasie rzeczywistym,są jedynie postaciami w opowieści Teda z 2030 roku, bohaterami historii, która już miała miejsce i której finał widz zna – Mosby poznał kobietę swojego życia, ożenił się i ma z nią dwójkę dzieci, które o tym cierpliwie słuchają. Czas rzeczywisty to zaledwie jeden dzień, jednak czas akcji jest niezwykle szeroki, obejmuje bowiem nie tylko 10 lat poznawania tytułowej matki, ale także retrospekcje z dzieciństwa bohaterów i futurospekcje. Taki zabieg dał twórcom serialu ogromne możliwości stworzenia czegoś nowego i świeżego.

Przede wszystkim można było zrezygnować z linearności – historia Teda jest symultaniczna, często kilka rzeczy dzieje się w niej równolegle, nakładają się różne plany, czasy i miejsca. Zdarza się, że Mosby nie pamięta zbyt dobrze danej sytuacji, pogubił się w czasie, nie jest w stanie sobie przypomnieć imienia jakiejś dziewczyny. Takie rozczłonkowanie każe zupełnie inaczej spojrzeć na seryjność w tej produkcji. Oczywiście, każdy odcinek jest zbudowany na pewnej ramie narracyjnej, w podobny sposób – zaczyna się od zwrotu „*Kids, in …”*. Seryjność widoczna jest także w konieczności pojawiania się i powtarzania stałych elementów, które zyskały rangę kultowych, na które wszyscy czekają (np. „*Legen…wait for it… dary”* Barney'a, *high-five, „Have you met Ted”* i wiele innych*).* Nie jest to jednak narracja bazująca na linearnym rozwoju, ani od początku do końca, ani od końca do początku. Nie chodzi tu także o dramatyczne zawieszenia akcji czy budowanie napięcia – widz często z góry wie, co się stanie, jak się dany wątek zakończy. Seryjność polega tu na wypełnianiu. Powtarzany jest akt wkładania treści w gotowe ramy, zmienną natomiast okazuje się to, który fragment tym razem zostanie uzupełniony. Celem jest znalezienie drogi dojścia, a nie rozwiązania. Widz zamiast pytania o efekt zadaje pytanie

[16] A. Lewicki, *Od House'a do Shreka. Seryjność w kulturze popularnej*, Wrocław 2011, s. 15.

o przyczynę, albo raczej o ciąg przyczynowo-skutkowy. Taka forma także uaktywnia odbiorcę – zmusza go do szukania śladów, do nieustannej syntezy tego, co już wie. *HIMYM* nie ułatwia zadania, ciągle przypomina bowiem o własnej konstrukcji, uwidacznia szwy. W rzeczywistość często wplata wątki fantastyczne, historie zupełnie niemożliwe i niewiarygodne, które okazują się potem wyobrażeniami, zamazanymi wspomnieniami czy marzeniami. Jest to nieustanne przypominanie widzowi o tym, że ma do czynienia z serialem, z fikcją, która jest w dodatku podwójnie zapośredniczona – twórcy serialu opowiadają historię człowieka, który opowiada historię.

Seryjność zawodowa

Seryjność trochę inaczej realizowana jest w tak zwanych „serialach proceduralnych". Takich tytułów jest w ramówce bardzo wiele. Zazwyczaj są to produkcje ściśle tematyczne, przedstawiające pracę poszczególnych grup zawodowych – medyczne, np. *Chirurdzy* (*Grey's Anatomy), Dr House (House, M.D.), Ostry dyżur (ER),* kryminalne – *Kości (Bones), Białe kołnierzyki (White Collar), Anatomia prawdy (Body of proof),* czy prawnicze – *Orły z Bostonu* (*Boston Legal), W garniturach (Suits).* Ten ostatni jest wytworem USA Network, swoją premierę miał w 2011 roku. Emitowany jest w czasie tak zwanego *midseasonu,* czyli w przerwach między kolejnymi sezonami wiodących tytułów danej stacji. Trwa on od czerwca do sierpnia oraz od marca do kwietnia, jedna seria jest więc nadawana w dwóch turach – dziesięć odcinków w lecie i sześć wiosną. W *midseason* pokazywane są zazwyczaj produkcje mniej ważne dla danego kanału, mniej popularne, skupiające mniejszą widownię. Samo istnienie takiego zjawiska, jest warte analizy. W Polsce istnieje tylko tzw. „sezon ogórkowy", w trakcie którego nadawane są jedynie powtórki rodzimych produkcji, co pokazuje, jak bardzo niedoceniana jest potrzeba seryjności w rodzimych mediach. *Midseason* jest bowiem właśnie odpowiedzią na tę potrzebę – widzowie nie mogą nagle zostać odcięci od rytuału oglądania.

Seriale proceduralne mają bardzo ściśle określoną strukturę. Każdy odcinek stanowi całostkę treściową, jest opowieścią o jednej sprawie, jednym kliencie, jednym przypadku medycznym, jednej zagadce. W przypadku *W garniturach* jest to problem klienta kancelarii, sprawa, która z pozoru jest z góry przegrana. Odcinek polega na szukaniu informacji, materiałów, świadków, kreatywnych wyjść z sytuacji, nieszablonowych rozwiązań; całość zaś zostaje zakończona odnalezieniem w ostatniej chwili przechylającego szalę dowodu (zazwyczaj, zdarzyło się bowiem kilka odcinków, w których sprawa została przegrana). Jednak równolegle w każdym odcinku prowadzony jest wątek główny całego sezonu – próba

ukrycia, że główny bohater, Mike, nie ukończył Uniwersytetu Harvarda, problemy całej kancelarii, zakulisowe gry o władzę. W odcinku zamyka się „sprawę tygodnia", ale kończy się on *cliffhangerem* dotyczącym głównego wątku. Jest to sposób na jednoczesne zamknięcie i otwarcie, danie widzowi za każdym razem jednocześnie takiej samej i nowej, skończonej historii oraz pozostawienie go w stanie napięcia, ciekawości i nienasycenia. Oczywiście, największe zawieszenie następuje w finale sezonu, by zapewnić produkcji oglądalność kolejnej serii. Seryjność seriali proceduralnych wydaje się niezwykle trafiać w gust odbiorcy –„Amerykanie twierdzą, że problemy większości zawodów i grup społecznych doczekały się zobrazowania w serialach"[17], a seriale o różnych środowiskach zawodowych są w znakomitej większości oparte na takiej właśnie strukturze. Fakt, że Amerykanie (można to też rozszerzyć na widzów w innych krajach) zostali tak dokładnie odwzorowani w różnych serialach pokazuje, jaką moc ma ten gatunek w przepracowywaniu codzienności, radości, smutków, lęków i traum społeczeństwa.

Seryjność uniwersum

Odrębną kategorią są seriale, które tworzą własne uniwersum. Od podstaw budują świat, w którym panują odrębne zasady i prawa. Są to zwykle produkcje fantastyczne, pełne magii, potworów, wróżek, superbohaterów czy (co chyba ostatnio najbardziej popularne) wampirów. Jednym z nich są *Pamiętniki wampirów* (*The Vampire Diaries)* emitowane na stacji The CW od 2009 roku. Odcinek nie jest tu żadną odrębną całostką treściową, sezon jest po prostu dłuższą historią podzieloną na mniejsze części w taki sposób, by zostawić widza w jak największym napięciu i zawieszeniu po zakończeniu kolejnego epizodu. Jest to wzbudzenie ogromnej, dewastującej emocjonalnie potrzeby, jednak dające gwarancję zaspokojenia – „zamknięcie odcinka obrazem niepewności paradoksalnie uruchamia poczucie bezpieczeństwa czerpane z cykliczności"[18]. Można stwierdzić, że seryjność polega tu właśnie na takim ciągłym wytwarzaniu efektu zaskoczenia, zarówno poprzez niesamowicie szybkie i niespodziewane zwroty akcji w trakcie trwania samego epizodu, jak i zastosowanie szokujących *cliffhangerów.* Finał sezonu jest oczywiście najbardziej emocjonujący i kończy się dokładnie w punkcie kulminacyjnym całej historii. Jest to serial fabularny, nie ma spójnej koncepcji czy wątku przewodniego w danej serii, czasami czarny charakter czy wróg zmienia się trzy razy w trakcie jego trwania. Oczywiście powtarzalni są bohaterowie, jednak oni też

---

[17] W. Godzic, *op. cit.*., s. 39.

[18] M. Chojnacki, *Strategie napięć w serialach telewizyjnych,* [w:] *Między powtórzeniem a innowacją. Seryjność w kulturze, op. cit.*, s. 243.

często się zmieniają – giną, umierają, znikają. W serialach opartych na fantastyce jest to dużo częstsze niż w tych osadzonych w rzeczywistości. Oczywiście ma to swoje uzasadnienie, „strategia napięć wymaga obecności tematu śmierci”[19]. Do granic możliwości w tej kwestii posuwają się twórcy *Gry o tron* (*Game of Thrones)* stacji HBO – nawet główny bohater może zginąć właściwie w każdej chwili. *Pamiętniki wampirów* potrafią trochę złagodzić ten motyw, niejednokrotnie przywracając dane postaci do życia, pozwalając im wrócić jako duchom czy sobowtórom. Wszystko to wiąże się z koniecznością utrzymywania widza w ciągłym napięciu, nieustającej niepewności.

Oczywiście zarówno *Pamiętniki wampirów,* jak i *Gra o tron* nie są autorskimi pomysłami twórców serialu, a jedynie adaptacjami książkowych wersji. O ile jednak w drugim przypadku telewizyjna wersja jest w miarę wierna oryginałowi, o tyle *TVD* wzięło z powieści L. J. Smith jedynie ogólny pomysł na fabułę oraz imiona postaci. To niezwykle interesujące, w jaki sposób serial wypełnia właściwie każdą wolną przestrzeń kultury – wszędzie tam, gdzie pojawia się potrzeba kontynuacji czy dopowiedzenia z pomocą przychodzi właśnie ta forma. Oprócz produkcji opartych na znanych powieściach pojawiają się dalsze ciągi filmów – np. *Agenci T.A.R.C.Z.Y* (*Marvel Agents of S.H.I.E.L.D)* czy *spin-offy* (*The Originals*). Na nowo opowiedziane zostają właściwie wszystkie możliwe historie i narracje znane z kultury – baśnie np. *Dawno, dawno temu* (*Once Upon A Time),* mity (*Valentine)* czy nawet Biblia (*The Bible)*. Serial może opowiedzieć to, co zostało pominięte, przemilczane, może pokazać, co działo się po „I żyli długo i szczęśliwie”. Uwypukla to, jak bardzo silnie wbudowana w odbiorców jest potrzeba kontynuacji i seryjności. Widz zawsze chce widzieć więcej, zawsze chce móc zobaczyć, co było dalej. Spójne zakończenie przestało go interesować.

Wpływ na odbiorcę

Seriale niezwykle silnie oddziałują na swoich odbiorców. Po pierwsze są pewnego rodzaju syntezą kultury popularnej w danej chwili – bohaterowie czytają najnowsze powieści, także oglądają seriale (motyw ten pojawia się w bardzo wielu tytułach, między innymi w *HIMYM),* ścieżką dźwiękową są znane z list przebojów piosenki. Wszystko to nie może pozostawiać widza obojętnym, sprawia, że zaciera się granica między rzeczywistością serialową i przeżywaną codziennością – aktorzy odgrywający czarne charaktery otrzymują pogróżki, następuje utożsamienie postaci rzeczywistej z fikcyjną. Zaczynają też przebiegać

[19] *Ibidem*, s. 265.

silne procesy identyfikacji, o czym świadczą bardzo popularne ostatnio quizy internetowe z serii: „Jaką postacią z (tu wstaw dowolny serial) jesteś” oraz niezwykle emocjonalne przeżywanie kolejnych perypetii bohaterów. Serial wytwarza też silne poczucie wspólnotowości nie tylko w ramach poszczególnych *fandomów*, ale także ogólnie wśród oglądających. Ta grupa (bardzo liczna) ma swój własny kod językowy i ściśle określone zasady, jak obowiązkowe ostrzeganie przed spoilerami[20]. Zdradzenie wątków z kolejnych odcinków jest jedną z największych zbrodni, jaką można w tym środowisku popełnić. Jednak przez to, że cała popkultura żyje serialem, niebycie na bieżąco z odcinkami wiąże się z niebezpieczeństwem zobaczenia, usłyszenia czy obejrzenia treści zdradzającej fabułę. Jest to szczególnie ciekawe w kontekście nowej praktyki odbioru serialu. Ludzie często czekają na zakończenie danego sezonu, by móc obejrzeć wszystko naraz, w całości. Wiążę się to z obcowaniem z danym tytułem non stop, przez 24 godziny (co najmniej, zależy ile sezonów ktoś ma do obejrzenia). Pokazuje to silne zapotrzebowanie na seryjność i równoczesną niemożność stosowania strategii retardacyjnych. Pragnienie dalszego ciągu jest tak palące, że widz nie jest w stanie lub nie chce przeżywać go co tydzień.

Seryjność w kulturze ma bardzo różne oblicza. Nie jest jedynie narracją, historią, opowieścią. Jest pewnym określonym zasobem zdolności kreacyjnych, możliwości złożenia elementów świata przedstawionego na różne sposoby. Nie można jej pojmować jako zwykłego powtórzenia, inaczej się objawia i inaczej działa w każdym tworze popkultury. Niezwykły fenomen serialu jest dowodem na to, jak bardzo silnie zakorzeniona jest we współczesnym odbiorcy potrzeba owej seryjności, jak ważna jest dla niego cykliczność i kontynuacja. Serial stał się forum kultury, tworem, w którym odbijają się nastroje i potrzeby społeczeństwa, który ustanawia wspólnotowość i daje możliwość równego uczestnictwa w kulturze masowej, możliwość wpływania na rzeczywistość. Świetność serialu zaczęła się kilka lat temu i mam wrażenie, że jeszcze trochę potrwa. Twórcy będą wyszukiwać coraz nowsze tematy, coraz ciekawsze metody wykorzystania seryjności. *Post-soap* jest zjawiskiem zbyt zmiennym i płynnym, by je dobrze uchwycić i opisać, ale na pewno nie można przestać zastanawiać się nad jego fenomenem. Zdecydowanie nie można go zlekceważyć.

[20] Spoiler to ujawnienie, przekazanie lub zdradzenie ważnej informacji (zakończenia, istotnych elementów fabularnych) z jakiegoś tekstu kultury i tym samym zepsucie przyjemności czerpanej z zaskoczenia.

Abstract

YOU HAVE TO WATCH IT!

Analysis of the functioning and impact of serial production and TV series in popular culture.

The article focuses on the current TV series and the serial production. Its aim is to look into it in the context of serial production and through it, to examine the impact of these phenomena on the popular culture and the viewer. It's also an attempt to create a typology of serial based on the sample series. There are disentangled as follows: serial production of expectations *(Sherlock)*, serial production of filling *(How I met Your Mother)*, professional serial production *(Suits)*, and serial production of the universe *(The Vampire Diaries)*. The article also analyzes the contemporary practices of participation and acceptance which are strictly bind to series. It shows how strong is the necessity of serial production and by what actions and strategies it is discharged. Among them stands out inter alia fandom and fanart, formation of community and a new linguistic code. It also shows how productive form the TV series is, how it continues and converts almost all texts and narratives of popular culture, becoming its primary tissue.

Bibliografia

1. J. Bignell, J. Orlebar, *The Television Handbook. Third edition*, London 2005.
2. B. Darska, *To nas pociąga! O serialowych antybohaterach.* Gdańsk 2012.
3. U. Eco, *Po drugiej stronie lustra i inne eseje. Znak, reprezentacja, ilustracja, obraz,* tłum. J. Wajs, Warszawa 2012.
4. W. Godzic, *Telewizja i jej gatunki (po „Wielkim Bracie"),* Kraków 2004.
5. H. Jenkins, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów,* tłum. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Warszawa 2007.
6. A. Lewicki, *Od House'a do Shreka. Seryjność w kulturze popularnej,* Wrocław 2011.
7. *Między powtórzeniem a innowacją. Seryjność w kulturze,* red. A. Kisielewska, Kraków 2004.
8. *Pejzaże audiowizualne. Telewizja, wideo, komputer,* wybór, wstęp i opracowanie A. Gwóźdź, Kraków 1997.
9. *Post-soap. Nowa generacja seriali telewizyjnych a polska widownia,* red. M. Filiciak, B. Giza, Warszawa 2011.

Serialografia[21]:

1. *Agenci T.A.R.C.Z.Y. (Marvel Agents of S.H.I.E.L.D),* ABC, 2013 - …
2. *Anatomia prawdy (Body of proof),* ABC, 2010-2013.
3. *Biały kołnierzyk (White Collar),* USA Network, 2009 - …
4. *Chirurdzy (Grey's Anatomy),* ABC, 2005 - …
5. *Dawno, dawno temu (Once Upon A Time),* ABC, 2011 - …
6. *Dr House (House, M.D),* Fox, 2004 – 2012.
7. *Gra o tron (Game of Thrones),* HBO, 2011 - …
8. *Jak poznałem waszą matkę (How I Met Your Mother),* CBS, 2005 - 2014.
9. *Kości (Bones),* Fox, 2005 - …
10. *Orły z Bostonu (Boston Legal),* ABC, 2004 – 2008.
11. *Ostry dyżur (ER),* NBC, 1994 – 2009.
12. *Pamiętniki wampirów (The Vampire Diaries),* The CW, 2009 - …
13. *Sherlock*, BBC, 2010 - …
14. *The Bible*, History Channel, 2013.
15. *The Originals*, The CW, 2013 - …
16. *W garniturach (Suits),* USA Network, 2011 - …
17. *Valentine*, The CW, 2008 – 2009

[21] Określenie zapożyczone z książki *Dexter. Taki sympatyczny morderca*, pod red. Douglasa L. Howarda, Gliwice 2011, za: B. Darska, *To nas pociąga!, op. cit*., s. 186.

Katarzyna Lutka

Antologia: stara/nowa forma serialu: czyli ile twarzy może mieć bohater

Niniejszy artykuł jest próbą przedstawienia antologii jako formy serialu. Co ciekawe ta struktura telewizyjnego *show* należy do najstarszych odmian, w jakich serial pojawiał się w telewizji w ogóle. Dodatkowo wydaje się być ona nierozpoznawalna, bowiem nie każdy z widzów oglądając ten rodzaj, zdaje sobie sprawę, że właśnie z antologią ma do czynienia. Wydaje się to być niezwykle ciekawym zjawiskiem, rzucającym nowe światło na serialowość w kulturze. Można więc powiedzieć, że nie tylko historia, ale również kultura lubi zataczać koło.

Na samym początku warto przybliżyć znaczenie pojęcia antologia. Etymologicznie słowo wywodzi się z języka greckiego, gdzie *anthos* oznacza kwiat, *lego* zaś – zbieram. Dosłownie więc o antologii można mówić w kontekście zbierania[22], najczęściej wierszy czy w ogóle tekstów pisanych, ponieważ to najprawdopodobniej najpopularniejsze zastosowanie formy antologii, jako wyboru utworów literackich, nagrań muzycznych, audycji radiowych czy względnie cyklu wydawniczego jakiejś książkowej serii. To ostatnie sformułowanie będzie najbliższe poruszanemu w artykule tematowi, ponieważ antologia to właśnie rodzaj serii książkowej lub serialowej. Na uwagę zasługuje fakt, że antologia sama została stworzona według określonych zasad [23] i jest zbiorem autorstwa jednego lub wielu twórców. Przedstawiona w niej została wyraźna myśl przewodnia.

Mówiąc o antologii jako formie serialu, warto podzielić ją na dwa rodzaje. Jest to o tyle istotne, że w zależności od tego, jaki rodzaj antologii widz ogląda, tak naprawdę ma do czynienia z innym zjawiskiem telewizyjnym. Pierwszą jest antologia klasyczna, gdzie każdy odcinek jest oddzielną opowieścią, która najczęściej nie ma nic wspólnego z pozostałymi odcinkami zawartymi w całej serii. Drugi rodzaj antologii to taki, gdzie każdy sezon serialu jest jedną opowieścią; brak powiązań pomiędzy poszczególnymi sezonami danego serialu[24].

Przykładem pierwszego rodzaju antologii mogą być kultowe *Opowieści z Krypty* –

[22] M. Szymczak, *Słownik języka polskiego*, Warszawa 1978, s. 59.
[23] W. Doroszewski, *Słownik języka polskiego*, Warszawa 1996, s. 150.
[24] Strona internetowa bloga Zwierz Popkulturalny, http://zpopk.pl, „Tylko antologia nas uratuje czyli zwierz wróży przyszłość seriali", inf. z 10 II 2015.

mroczne historyjki pełne grozy, seksu, krwi, a także czarnego humoru, zabawnych gierek słownych, dowcipów bądź sarkastycznych point, opowiadanych przez tak zwanego *Crypt Keepera,* czyli strażnika *Opowieści z Krypty*. *Crypt Keeper* to obrzydliwy, nadjedzony przez robaki zombie, który ze swojej krypty wprowadza widza w każdą kolejną opowiadaną historię na początku odcinka, by na koniec zwykle złośliwie lub sarkastycznie ją skomentować z iście angielskim humorem[25]. *Opowieści z Krypty nota bene* wzorowane na komiksach, są chyba najpopularniejszą serialową antologią tamtych czasów. Warto dodać, że pomimo podobnej, utrzymanej w konwencji horroru tematyki ówczesnych seriali, *Opowieści z Krypty* były produkcją najodważniejszą, niczym współczesne obrazy jakie proponuje widzowi stacja HBO. Scenarzyści nie bali się pokazywać odważnych scen seksu, drastycznych morderstw, krwi.

O serialu można powiedzieć, że pojawił się w telewizji, aby zaspokoić głód opowieści. Opowieści o życiu codziennym, ale także o wyobrażeniach społecznych. Serial jest swoistego rodzaju mitologizacją kultury. Pozwala na przekształcanie rzeczywistości, jej fałszowanie, naginanie, przedstawianie w zupełnie innym świetle i z punktu widzenia „użytecznego", czyli z punktu widzenia nadawcy. O serialu można również powiedzieć, że dostarcza widzowi tych samych, powtarzalnych historii. Dotyczy to praktycznie każdego gatunku, niezależnie czy jest to serial komediowy, fantasy czy horror. Seriale trwać mogą latami, można również powracać do ich tematyki, której są poświęcone, a to dlatego, że serial jest gatunkiem definitywnie nieskończonym[26].

Nie inaczej jest również z serialem antologią. Tutaj zawsze dominującym była tematyka ujęta w konwencji horroru, thrillera, filmów grozy czy *science fiction.* Oprócz wspomnianych już *Opowieści z Krypty*, pojawiały się w tamtym okresie również inne tytuły, takie jak *Tales From The Dark Side czyli Opowieści z ciemnej strony nadawane w latach 1984-1988*[27]*, Monsters* z lat 1988-1990[28] czy *Amazing Stories* czyli *Niesamowite historie* z lat 1985-1987[29]. Jednak zdaniem krytyków *Opowieści z Krypty* pozostają najmocniejszym kinem serialowej antologii. Tytuły te mimo wszystko pojawiały się stosunkowo późno, tuż przed kultowym serialem Davida Lyncha *Miasteczko Twin Peaks*, który to na dobre wprowadził formę serialu do telewizji. Lynch postawił na przeciwieństwo wyświetlanych wcześniej na

---

[25] Strona internetowa portalu filmowego Filmweb, http://www.filmweb.pl, „Witamy w krypcie…", inf. z 10 II 2015.

[26] A. Kisielewska, *Serial jako forma mitologizacji kultury,* [w:] *Między powtórzeniem a innowacją. Seryjność w kulturze,* red. A, Kisielewska, Kraków 2004, s. 205-207.

[27] Strona internetowa portalu filmowego Filmweb, http://www.filmweb.pl, *Opowieści z ciemnej strony,* inf. z 10 II 2015.

[28] Strona internetowa portalu filmowego Filmweb, http://www.filmweb.pl, *Monsters,* inf. z 10 II 2015.

[29] Strona internetowa portalu filmowego Filmweb, http://www.filmweb.pl, *Niesamowite historie,* inf. z 10 II 2015.

ekranach telewizyjnych seriali antologii. Zastosował formę serialu kontynuowanego, a więc zerwał z formą antologii. Poszczególne odcinki *Miasteczka Twin Peaks* tworzyły spójną całość, w przeciwieństwie do dotychczas nadawanych seriali, gdzie pojedynczy epizod był odrębną opowieścią nie mającą związku z innymi odcinkami serialu[30].

Jednak prawdziwe *boom* na antologię zapoczątkował jeszcze w latach pięćdziesiątych pierwszy serial antologia autorstwa Roda Serlinga *The Twilight Zone* czyli *Strefa Mroku*. Skupiał się on na tematyce szeroko pojętej fantastyki oraz oczywiście horroru. Należy powiedzieć, że prezentacja serii opowieści w takiej właśnie formie sięga znacznie wstecz, dokładnie jeszcze lat dwudziestych i wywodzi się ze słuchowisk radiowych. *The Twiligh Zone* to również zbiór opowieści, które mają widza przestraszyć, pouczyć, zaskoczyć, ale przede wszystkim, jak mówił sam Rod Serling w specjalnie nagranym odcinku wprowadzającym do pierwszego sezonu serialu, zapewnić widzowi rozrywkę[31]. Serial popularnego scenarzysty skupia się przede wszystkim na codziennych przygodach ludzi, którzy najczęściej znajdują się w niecodziennych sytuacjach. Są to zazwyczaj zdarzenia niespodziewane i nadprzyrodzone, kończące się ironicznym zwrotem akcji.

Warto dodać, że po antologię sięgnął także sam mistrz kina grozy, Alfred Hitchcock w serii *Alfred Hitchcock Przedstawia*, które emitowana była w latach 1955-1962. Mistrz suspensu przedstawiał widzowi historyjki będące mieszanką horroru, komedii oraz zjawisk nadprzyrodzonych. Byś może właśnie *Alfred Hitchcock Przedstawia* było inspiracją dla stworzenia *Crypt Keepera*, ponieważ w każdym odcinku swojej serii Hitchcock pojawiał się na początku i na końcu, aby go skomentować[32]. Warto dodać, że serialowych antologii doszukiwać się można nie tylko w Stanach Zjednoczonych; wiele tego typu produkcji powstało również w Kanadzie czy Wielkiej Brytanii.

Po przytoczeniu definicji, historii i przykładów pierwszych antologii, można nareszcie pochylić się nad współczesnością, gdzie antologia na nowo, ale przecież jako jednak stara forma przekazu, powraca do łask. Właśnie we współczesności można doszukać się przykładów drugiego rodzaju definiowania serialowej antologii, gdzie wprawdzie opowiadana historia jest inna, ale dopiero w następnym sezonie serialu. W przypadku takiej formy serialowej antologii, opowiadane historie mają zdecydowanie więcej wątków.

Takie zjawisko możemy zaobserwować w jednej z najpopularniejszych obecnie

[30] A. Lewicki, *Od House'a do Shreka. Seryjność w kulturze pop kulturalnej,* Wrocław 2011, s. 34.
[31] Strona internetowa portalu NaTemat, http://natemat.pl, „W oczekiwaniu na detektywa czyli telewizyjne antologie wracają do łask", inf. z 11 II 2015.
[32] Strona internetowa portalu filmowego Filmweb, http://www.filmweb.pl, *Alfred Hitchcock Przedstawi*a, inf. z 11 II 2015.

antologii serialowych: *American Horror Story*, która dopiero co doczekała się finału czwartego sezonu. Warto dodać, że *American Horror Story* jest o tyle specyficzną produkcją, że nie wymienia obsady aktorskiej (jak w przypadku innych współczesnych seriali antologii, o czym w dalszej części tekstu), a częściowo ją powiela, przypisując aktorom zupełnie nowe, a czasem wręcz przeciwnie, podobne osobowościowo postacie. Zdarzają się nawet takie nazwiska, które towarzyszyły widzowi przez wszystkie cztery sezony serialu. Mieszankę definicyjną można zaobserwować w dwóch innych obecnie emitowanych antologiach, o których warto wspomnieć. Chodzi o serial *Detektyw*, również bardzo popularną produkcję, oraz nieco mniej znany obraz *Fargo*. W przypadku tych dwóch serii, cały sezon jest wprawdzie odrębną opowieścią, która nie będzie miała swojej kontynuacji w kolejnych sezonach, jednak scenarzyści, oprócz nowej historii, zaprezentują widzowi całkowicie nową obsadę, która najprawdopodobniej będzie się zmieniać po zakończeniu każdego z sezonów.

Detektyw to serial opowiadający historię dwóch detektywów Marty'ego Harta i Rusta Cohle'a. Akcja dzieje się w Luizjanie, gdzie panowie zajmują się sprawą morderstwa Dory Lange. Sezon składa się z ośmiu godzinnych odcinków. Część z nich jest retrospekcją wydarzeń z lat dziewięćdziesiątych, opowiadaną przez współczesnych Harta i Cohle'a, druga część serialu skupia się już tylko na czasach współczesnych. Wersja współczesna rozgrywa się niemal 17 lat później, kiedy starzy przyjaciele postanawiają w wyniku toczącego się obecnie podobnego śledztwa rozwiązać sprawę i dowiedzieć się tego, czego nie udało się im ustalić w 1995 roku. Dodatkową motywacją jest fakt, że obaj panowie zostają zaproszeni na przesłuchanie, właśnie podczas którego opowiadają o sprawie morderstwa z 1995 roku. Ponadto przesłuchujący Harta i Cohle'a agenci nieustannie rzucają podejrzenia na drugiego z mężczyzn, który jak się okazuje, nigdy nie przestał szukać wyjaśnienia zdarzeń sprzed lat. Dzięki tak zbudowanej konwencji serialu, możliwe jest śledzenie całej historii od początku do końca oczami jej uczestników i dostrzeganie rozbieżności jakich obaj dopuszczają się w swoich zeznaniach (będących jednocześnie opowieścią dla widza). Serial jest oczywiście formą dramatu/kryminału. W myśl starszych antologii, wypełnionych grozą, tego obrazu nie można raczej nazwać horrorem. Pojawiają się za to wątki, które można określić mianem fantastycznych, być może odpowiedniejszą klasyfikacją będzie *okultystyczne*. Morderca bowiem jest fanatykiem pewnego religijnego kultu, który wykorzystuje podczas dokonywania morderstw i który towarzyszy mu przez całe życie. W *Detektywie* w pierwszym sezonie w rolach głównych można było zobaczyć Woody'ego Harrelsona i niesamowicie kreującego

swoją postać Rusta Cohle'a Matthew McConaughey'a[33].

Wiadomo również, że powstanie drugi sezon, z nową historią i co ważne, zupełnie nową obsadą. W przypadku współczesnych antologii działających według drugiego rodzaju definiowania serialowej antologii, powstanie kolejnego sezonu jest niezwykle istotne. Skoro bowiem każdy sezon ma być odrębną opowieścią, trudno o antologię, kiedy zostanie wyemitowana tylko jedna seria. Nie jest to oczywiście jedyna składowa takiej formy serialu, jednak niezaprzeczalnie najistotniejsza, dlatego też warto pamiętać o tej uwadze. Nowa seria *Detektywa* będzie miała nie dwójkę, a trójkę głównych bohaterów, w których wcielą się Rachel Mcadams, Colin Farrell i Vince Vaughn[34]. McAdams zagra panią szeryf, Farrell otrzyma rolę skorumpowanego gliny, przynależącego do świata gangsterskiego, Vaughn z kolei będzie gangsterem. Sezon ponownie będzie miał 8 odcinków i tak jak poprzednio, scenariusz napisał Nic Pizzolatto. Serial pozostaje więc w policyjnej tematyce, w kontekście zbrodni, przestępstw i rozwiązywania zagadek. Co ciekawe Nic Pizzolatoo jest również autorem scenariusza do serialu *The Killing* (*Dochodzenie*), amerykańskiej wersji duńskiego serialu *Forbrydelsen*, którego fabuła jest w dużej mierze podobna do „Detektywa". Tam również chodzi o morderstwo, którego rozwiązanie pokazuje, że ofiara była jedną z wielu, a przestępca okazuje się być seryjnym mordercą [przyp. autora].

Drugim ze wspomnianych przykładów serialowych antologii jest *Fargo*. Obraz ten jest historią sprzedawcy ubezpieczeń Lestera Nygaarda (w tej roli Martin Freeman) z prowincjonalnego miasteczka Bemidji, którego życie zmienia się o 180 stopni w momencie, gdy do pokrytej śniegiem miejscowości przybywa tajemniczy mężczyzna Lorne Malvo, w którego wcielił się niesamowity Billy Bob Thornton. *Fargo* to krwawa historia zawierająca w sobie elementy dramatu i kryminału. Warto wspomnieć, że jest to historia oparta na faktach[35]. „Fargo" zbudowane jest z dziesięciu godzinnych odcinków, w których widz bardzo często jest świadkiem obficie lejącej się krwi i morderstw. Opowieść przedstawiana jest także w formie retrospekcji, dzięki której poznajemy historie innych bohaterów. Dodatkowo scenarzyści sięgają po niewielką dawkę czarnego humoru, która wbrew pozorom bardzo dobrze dopełnia całość obrazu. O fenomenie *Fargo* może świadczyć pięć nominacji do Złotego Globu i dwie wygrane statuetki w kategorii: najlepszy mini serial lub film telewizyjny (gdzie *Fargo* pokonało samego, popularniejszego do tej pory *Detektywa*) oraz dla

[33] Strona internetowa portalu filmowego Filmweb, http://filmweb.pl, *Detektyw*, inf. z 11 II 2015.
[34] Strona internetowa portalu filmowego Hatak, http://hatak.pl, „Colin Farrell i Vince Vaughn w 2 sezonie serialu *Detektyw*", inf. z 7 XII 2014, *vide:* strona internetowa portalu filmowego Hatak, http:hatak.pl, „Oficjalnie: Rachel McAdams i Tylor Kitsch w serialu *Detektyw*", inf. z 7 XII 2014.
[35] Strona internetowa portalu filmowego Filmweb, http://filmweb.pl, *Fargo*, inf. z 11 II 2015.

najlepszego aktora w mini serialu lub filmie telewizyjnym dla Billy'ego Boba Thorntona[36].

Podobnie jak w przypadku *Detektywa* dla *Fargo* również zaplanowany jest kolejny sezon z nową historią oraz nową obsadą. Ponownie ma składać się z 10 odcinków[37], wiadomo już również, że w drugim sezonie wystąpią między innymi Kirsten Dunst i Jesse Plemons (znany z *Breaking Bad*). Akcja sezonu rozgrywać się będzie w 1979 roku, a główną postacią ma być policjant, weteran wojny w Wietnamie[38]. W serialu wystąpią również Jeffrey Donovan i Rachel Keller[39].

W tym momencie warto przejść do najważniejszej, a zarazem najbardziej interesującej antologii, jaka zostanie przytoczona w tym artykule. Mowa oczywiście o *American Horror Story,* który można powiedzieć przyczynił się do powstawania serialowych antologii na nowo, biorąc pod uwagę sukces jaki odnosi już od 2011 roku. Stworzone przez Ryana Murphy'ego i Brada Falchuka *AHS* doczekało się czterech sezonów. Pierwszy z nich opowiada historię rodziny przeprowadzającej się do domu, nawiedzonego przez duchy swoich poprzednich lokatorów, które nie mogą go opuścić. Co więcej, każdy kto umrze w murach tego budynku, nigdy nie będzie mógł przestać nawiedzać tego miejsca i zostanie z nim związany na zawsze. Jedyną możliwością jest zabranie ciała zmarłego z posesji nawiedzonego domu, do czego nie dopuszczają wcześniejsi „lokatorzy". Sezon pierwszy w największym stopniu oddaje podstawową ideę antologii, ponieważ niemal w każdym odcinku oprócz głównej fabuły poznajemy historię któregoś z mieszkających w nim wcześniej duchów. Sezon złożony jest więc z poszczególnych retrospekcyjnych historii, które dodatkowo, powiązane wątkiem głównym, łączą się we wspólną całość[40].

Drugi sezon *AHS: Asylum* dzieje się w zakładzie psychiatrycznym Briarcliff w latach sześćdziesiątych. Briarcliff znajduje się pod opieką kościoła katolickiego i jest zarządzany twardą ręką przez surową siostrę Jude Martin. Zostaje do niego przewieziony seryjny morderca o pseudonimie *Krwawa Twarz*. Akcja potęguje się, gdy morderca okazuje się być zupełnie inną osobą, niż do tej pory myślano. W drugiej serii widz ma do czynienia z opętaniem, ukrywającymi się zbrodniarzami wojennymi z obozu w Auschwitz, porwaniami przez kosmitów, eksperymentami na ludziach, morderstwami i wieloma innymi mrożącymi

[36] Strona internetowa portalu filmowego Filmweb, http://filmweb.pl, „Złote Globy 2015", inf. z 12 II 2015.
[37] Strona internetowa portalu filmowego Hatak, http://hatak.pl, *Fargo*: będzie 2 sezon", inf. z 9 XII 2014.
[38] Strona internetowa portalu filmowego Filmweb, http://filmweb.pl, „Kirsten Dunst i Jesse Plemons zagrają w *Fargo*", inf. z 15 II 2015.
[39] Strona internetowa portalu filmowego Serialowa, http://serialowa.pl, „8 rzeczy, które warto wiedzieć dziś rano", inf. z 9 XII 2014.
[40] Strona internetowa portalu filmowego Filmweb, http://filmweb.pl, *American Horror Story*, inf. z 15 II 2015.

krew w żyłach sytuacjami[41].

Trzeci sezon *AHS: Sabat* opowiada historię szkoły dla czarownic i przygód jej nowo rekrutowanych pensjonarek. Tu w głównej mierze widz może obejrzeć historie wypełnione magią, praktykami wskrzeszania zmarłych, seanse spirytualistyczne, rytuały voodoo, powroty duchów z zaświatów i tym podobne nadprzyrodzone zjawiska[42].

I wreszcie czwarty, niedawno zakończony sezon *AHS: Freak Show* przedstawiający losy trupy cyrkowej dowodzonej przez niespełnioną artystkę niemieckiego pochodzenia Elsę Mars. To zespół złożony z samych dziwolągów: kobiety z brodą, kobiety z trzema piersiami, karłów, mężczyzny ze zdeformowanymi rękoma, chłopca z rękami przypominającymi szczypce kraba, bliźniaczek syjamskich ze wspólnym całym tułowiem jednak osobnymi głowami i wielu innych. Podobnie jak w poprzednich sezonach oprócz głównej fabuły w międzyczasie poznajemy historie i sekrety poszczególnych bohaterów. Oprócz klasycznych scen rodem z horrorów czy kryminałów, scenarzyści dodają również wątki spirytualistyczne oraz historie retrospekcyjne[43].

Co interesujące, twórcy *American Horror Story* nie wymieniają całkowicie obsady. W kolejnych sezonach widz może oglądać tych samych aktorów w zupełnie nowych rolach. Okazuje się więc, że jedną twarz może nosić kilku nawet bohaterów. Ba! Niektórzy bohaterowie mają tę samą twarz przez wszystkie cztery sezony. Do tej pory we wszystkich sezonach *American Horror Story* pojawiła się czwórka aktorów.

Tabela 1 Zestawienie aktorów pojawiających się z każdym sezonie *American Horror Story*

	Postać w poszczególnych sezonach serialu			
Aktorzy	***AHS***	***AHS: Asylum***	***AHS: Sabat***	***AHS: Freak Show***
Jessica Lange	Constance Langdon	Siostra Jude Martin	Fiona Goode	Elsa Mars
Sara Paulsen	Billie Dean Howard	Lana Winters	Cordelia Foxx	Bette & Dot Tattler

[41] Strona internetowa portalu filmowego Filmweb, http://filmweb.pl, *American Horror Story: Asylu*m, inf. z 15 II 2015.
[42] *Strona internetowa portalu filmowego Filmweb*, http://filmweb.pl, *American Horror Story: Sabat*, inf. z 15 II 2015.
[43] Strona internetowa portalu filmowego Filmweb, http://filmweb.pl, *American Horror Story: Freak Show*, inf. z 15 II 2015.

Evan Peters	Tate Langdon	Kit Walker	Kyle Spnecer	Jimmy Darling
Frances Conroy	Moira O'Hara	Anioł Śmierci	Myrtle Snow	Gloria Mott
Lily Rabe	Nora Montgomery	Siostra Mary Eunice McKee	Misty Day	Siostra Mary Eunice McKee

Źródło: opracowanie własne na podstawie strony internetowej portalu filmowego Filmweb, http://filmweb.pl, *American Horror Story*, http://filmweb.pl, *American Horror Story: Asylum,* http://filmweb.pl, *American Horror Story: Sabat,* http://filmweb.pl, *American Horror Story: Freak Show,* inf. z 15 II 2015.

Niewątpliwą gwiazdą serii jest Jessica Lange, bowiem jako jedyna z obsady dostała nominację do Złotego Globu w kategorii aktorka w mini serialu lub w filmie telewizyjnym. Prawdopodobnie jednak nie przedłuży swojego kontraktu na piąty sezon (który już został zamówiony przez stację), co spotkało się oczywiście z dużym oburzeniem fanów.

Właśnie twarz Jessici Lange zazwyczaj przyjmuje główna bohaterka serii, wyjątek stanowić może jedynie pierwsza część. Bohaterki Lange to zawsze silne, dominujące kobiety, które zostały doświadczone przez los. Każdą z nich, nawet siostrę Jude Martin widz ciągle ogląda z papierosem w dłoni. Co istotne, postacie grane przez Jessicę Lange, Sarę Paulsen i Evana Petersa zwykle występują razem w *show*. Łączą je więzi rodzinne, emocjonalne czy zwykły zbieg okoliczności wywołany bieżącymi wydarzeniami. Postacie Sary Paulsen z kolei, to zwykle kobiety pozornie słabe, które muszą sobie i innym udowadniać, że są w stanie poradzić sobie z kłopotami, które je spotykają. Zazwyczaj cierpienia czy niesprawiedliwości jakich doświadczają ostatecznie zmieniają je w silne kobiety umiejące ułożyć sobie życie. Postacie Evana Petersa można przedstawić w dużym skrócie. To zazwyczaj zakochany chłopiec, popadający w tarapaty, które niemalże zawsze kończą się dla niego niezbyt szczęśliwie. Nieco inaczej sytuacja wygląda z Frances Conory. W tabeli została zaklasyfikowana do wszystkich serii, jednak w *ASH: Asylum* gra jedynie maleńką epizodyczną rolę Anioła Śmierci, z której nie każdy może ją pamiętać. Postać Lily Rabe z kolei jest nad wyraz ciekawym przypadkiem, ponieważ za jej sprawą scenarzyści *American Horror Story* złamali zasadę odrębności historii z poszczególnych sezonów i w jednym z odcinków *American Horror Story: Freak Show* umieścili siostrę Mary Eunice z *AHS: Asylum*[44]. Należy powiedzieć, że na dobrą sprawę do takiego połączenia historii z dwóch odrębnych przecież sezonów serialu doszło już znacznie wcześniej. Od samego początku

[44] Strona internetowa portalu filmowego Hatak, http://hatak.pl, „Kolejne części antologii *American Horror Story* są połączone", inf. z 9 XII 2014.

w *American Horror Story: Freak Show* pojawia się postać Peppy, która wszakże była również pacjentką zakładu psychiatrycznego w drugim sezonie *show AHS: Asylum* i to jej wątek sprowadza siostrę Mary Eunice do *Freak Show*.

Podsumowując, warto odpowiedzieć na pytanie: czym szczególnym antologia różni się od innych seriali? Przede wszystkim formą. W starszych antologiach nikt widzowi nie każde oglądać całego sezonu. Oglądający ma tę swobodę, że może wybrać sobie naprawdę dowolny odcinek bez konsekwencji niezrozumienia powiązań z poprzednich epizodów, ponieważ takowych po prostu nie ma. Obecnie wybór widza polega na tym samym, dotyczy jednak dylematu pomiędzy całą serią, nie zaś poszczególnymi epizodami. Dzięki temu oglądający ma swobodę wyboru historii, która jest najbliższa jego zainteresowaniom. Sięgając dla przykładu po *American Horror Story* widz wcale nie musi obejrzeć historii nawiedzonego domu, aby zrozumieć opowieść, której akcja dzieje się w zakładzie psychiatrycznym. Jeśli zaś bardziej interesuje go tematyka czarów bądź trupy cyrkowej złożonej z „dziwadeł", może sięgnąć właśnie po ten sezon serialu.

Jak pokazują przytoczone przykłady, antologia zawsze jest dramatem, kryminałem lub horrorem, z domieszką czarnego humoru czy elementów nadprzyrodzonych, wręcz z pogranicza fantasy. To alternatywna wersja dla tych widzów, którzy nie lubują się w sitcomach czy romantycznych propozycjach innych stacji. Można śmiało powiedzieć, że fanów takiej formy rozrywki jest bardzo wielu. Antologia serialowa zdecydowanie przeżywa swój renesans, o czym świadczą sukcesy i popularność *American Horror Story* i *Detektywa*, a teraz również *Fargo* czy innych podobnych produkcji jak nie omawiane tu, jednak również obecnie emitowane w formie antologii *Black Mirror* (*Czarne Lustro* z 2011 roku). Serial ten doczekał się już trzech sezonów. Każdy z nich w trzech odcinkach opowiada w karykaturalny sposób o tym, w jaki sposób problemy społeczne i dobra cywilizacyjne, których człowiek jest twórcą, są w stanie zwrócić się przeciwko niemu, jeśli ten nic nie zmieni w swojej obecnej egzystencji. Serial obrazuje jak dzisiejsza cywilizacja, nastawiona przecież na ułatwienie człowiekowi życia, może mu to życie utrudnić[45].

Jeszcze kilka lat temu, seriale przeżywały wielkie *boom* na tematykę związaną z czarownicami, wampirami czy wilkołakami. Istnieje duża szansa, że teraz będzie więcej seriali antologii, i że to właśnie taka forma serialu zagości u nas na dłużej. Dlaczego? Po pierwsze, może o tym świadczyć sukces poprzednich tytułów, a przecież, używając kolokwializmu, nie zabija się kury znoszącej złote jajka. Po drugie, serial antologia

[45] Strona internetowa portalu filmowego Filmweb, http://filmweb.pl, *Czarne Lustro*, inf. z 15 II 2015.

rozwiązuje ustawiczny problem twórców z obsadą aktorską, która nie zawsze jest w stanie przedłużyć swoje kontrakty na następne sezony. Jeśli obsada zostaje zmieniana po każdej serii, taki problem rozwiązuje się sam. Dodatkowo należy dodać, że producenci i scenarzyści chcą przecież iść za ciosem. Już teraz na portalach filmowych krążą informacje, że *Jason Blum,* który wyprodukował takie filmy jak *Lektor*, dwie części *Paranormal Activity* czy *Gangstera*[46], razem z reżyserem *Draculi* (serialu z 2013 roku z Jonathanem Rhysem Meyersem, który po pierwszym sezonie został anulowany [przyp. autora]) Tonym Krantzem, już pracuje nad nowym serialem o tematyce horroru, *science fiction,* thrillera, który będzie miał formę antologii i najprawdopodobniej zostanie wyemitowany w 10 odcinkach[47].

Bibliografia

1. A. Kisielewska, *Serial jako forma mitologizacji kultury,* [w:] *Między powtórzeniem a innowacją. Seryjność w kulturze,* red. A, Kisielewska, Kraków 2004.
2. A. Lewicki, *Od House'a do Shreka. Seryjność w kulturze pop kulturalnej,* Wrocław 2011.
3. M. Szymczak, *Słownik języka polskiego*, Warszawa 1978.
4. W. Doroszewski, *Słownik języka polskiego*, Warszawa 1996.
5. Strona internetowa bloga Zwierz Popkulturalny, http://zpopk.pl, „Tylko antologia nas uratuje czyli zwierz wróży przyszłość seriali".
6. Strona internetowa portalu filmowego Filmweb, http://www.filmweb.pl
    a. *Alfred Hitchcock Przedstawia*
    b. *American Horror Story*
    c. *American Horror Story: Asylum*
    d. *American Horror Story: Sabat*
    e. *American Horror Story: Freak Show*
    f. *Czarne Lustro*
    g. *Detektyw*
    h. *Fargo*
    i. *Jason Blum*
    j. *Kirsten Dunst i Jesse Plemons zagrają w Fargo*
    k. *Monsters*

[46] Strona internetowa portalu filmowego Filmweb, http://filmweb.pl, *Jason Blum*, inf. z 16 II 2015.
[47] Strona internetowa portalu filmowego Hatak, http://hatak.pl, *Jason Blum* tworzy antologię z gatunku horroru", inf. z 9 XII 2014.

l. *Niesamowite historie*
m. *Opowieści z ciemnej strony*
n. *Witamy w krypcie…*
o. „Złote Globy 2015”

7. Strona internetowa portalu filmowego Hatak, http://hatak.pl,
   p. „Colin Farrell i Vince Vaughn w 2 sezonie serialu *Detektyw*”
   q. „*Fargo*: będzie 2 sezon”
   r. „Jason Blum tworzy antologię z gatunku horroru”
   s. „Kolejne części antologii *American Horror Story* są połączone”
   t. „Oficjalnie: Rachel McAdams i Tylor Kitsch w serialu *Detektyw*”
8. Strona internetowa portalu NaTemat, http://natemat.pl,
   u. „W oczekiwaniu na detektywa czyli telewizyjne antologie wracają do łask”
9. Strona internetowa portalu filmowego Serialowa, http://serialowa.pl,
   v. „8 rzeczy, które warto wiedzieć dziś rano”

Jakub Kłeczek

Czy ten bohater powinien umrzeć? Koncepcja serialu „interaktywnego” na podstawie serii gier Dreamfall: Chapters

Od pewnego czasu w polskim dyskursie medialnym krąży koncepcja tzw. „serialu interaktywnego”. Po jedenastu latach od emisji *Tak czy nie?*[48] (prawdopodobnie pierwszej polskiej serii okrzykniętej tym terminem) pojawiło się wiele nowych, profesjonalnych i amatorskich, polskojęzycznych propozycji mariażu różnych koncepcji interaktywności z formą serialu audiowizualnego. Jednak w dalszym ciągu pojęcie to pozostaje nieprecyzyjne. Wydaje się, że termin ten niewiele wnosi do poznania samego procesu nadawania i odbierania komunikatu w tego rodzaju zdarzeniach medialnych. Wobec licznych głosów medioznawców (których tezy opiszę w dalszej części artykułu) nie sposób zachować bezkrytycznego podejścia do samej koncepcji interaktywności w użytkowaniu mediów cyfrowych. Również definicja serialu, z racji nowych sposobów dystrybucji i odbioru, okazuje się coraz częściej niejednoznaczna. Kategoria „serialu interaktywnego” (wykorzystywana swoją drogą częściej w komunikacji marketingowej przemysłów medialnych niż w dyskusjach akademickich) z pewnością domaga się dyskusji i wnikliwszej analizy.

Jedną z ciekawszych koncepcji łączenia interaktywności i serialności w obrębie jednego utworu jest seria gier komputerowych *Dreamfall: Chapters*. Na podstawie analizy tego tytułu, w dalszej części tekstu, zaprezentowany zostanie jeden z bardziej dopracowanych pomysłów aktywizacji użytkownika audiowizualnej serii – czyli tego, co dla wciąż nieprecyzyjnej koncepcji „serialu interaktywnego”[49] wydaje się szczególnie istotne. Nim jednak odniesione zostaną ogólne koncepcje interaktywności i serialności w kulturze audiowizualnej względem omawianego przykładu, przybliżony zostanie czytelnikowi sam tytuł oraz jego techniki aktywizujące użytkowników.

Seria gier ma swój początek w tytule *Najdłuższa podróż* z 2000 roku. Była to gra przygodowa typu *point'n'click* oparta na odgadywaniu związanych z narracją zagadek,

[48] *Tak czy nie*?, reż. R. Bugajski, 2004.
[49] Intencjonalnie umieściłem termin interaktywność w cudzysłowie, wskazując na pozorność pobudzania aktywności użytkowników jaką cechuje się wiele pozornych strategii interaktywnych, komentowanych w dalszej części pracy przez Žižka i Manovicha.

eksploracji lokacji, zbieraniu przedmiotów, które wykorzystamy w dalszej części rozgrywki oraz poznawaniu fabuły, czy wręcz jej „odblokowywaniu” poprzez rozwiązywanie następujących po sobie zagadek, jakie proponują twórcy[50]. *Najdłuższa podróż* jest grą wysoko ocenianą przez krytyków, dobrze sprzedającą się i posiadającą rzeszę fanów. Osią fabuły jest tu historia młodej studentki akademii sztuk pięknych, dziejąca się w 2099 roku. Główna bohaterka, będąca awatarem gracza – April Ryan – bierze udział w fantastycznej opowieści o podróży między równoległymi światami magii i technologii. Bohaterka odkrywa portal, przez który przedostaje się ze świata niedalekiej przyszłości, czyli Stark do Arkadii, świata magii oraz irracjonalności. Mamy zatem do czynienia z dość popularnym zabiegiem pozwalającym połączyć świat *fantasy* i *since-fiction*. Tego rodzaju rozwiązanie fabularne sprawić może, że dany tytuł stanie się atrakcyjnym dla zwolenników różnych gatunków popkulturowych narracji.

Druga część serii – *Dreamfall: The Longest Journey* to kontynuacja serii, rozwijająca wiele wątków z poprzedniej części. Główną bohaterką jest w tym tytule Zoë Castillo, zaś akcja toczy się dziesięć lat po wydarzeniach prezentowanych w *Najdłuższej podróży*. Gra w mniejszym stopniu przypomina „przygodówkę” typu *point'n'click,* której cechy gatunkowe formowały się w latach dziewięćdziesiątych. W drugiej odsłonie serii interfejs gry nabiera przestrzennego, a nie dwuwymiarowego kształtu. Dominuje widok trzecioosobowy – zza pleców postaci, którą gramy – przez co doświadczeniu gry bliżej do interaktywności, jaką proponują twórcy filmów. Mamy tu możliwość wyboru np. czy dany problem rozwiążemy siłą czy sprytem, ale ilość tzw. „cut-scenek” (filmików przerywnikowych), w stosunku do ilości zagadek, jest na tyle duża, że odnosi się często wrażenie uczestnictwa w posługującym się technikami włączającymi użytkownika w procesy narracyjne w filmie, niż grze komputerowej. Ukończenie tej gry w mniejszym stopniu polega zatem na rywalizacji z systemem rozgrywki, działaniu na cyfrowych obiektach, w większym na zapoznaniu się z kluczowymi elementami fabuły we wspomnianych „cut-scenkach”.

Z kolei trzecia odsłona tego tytułu w pewien sposób stara się połączyć zaawansowaną fabułę z rozgrywką, sprawiając, że nasz wpływ na narrację okazuje się znaczący, a pasywne (względem obsługi interfejsu) oglądanie „cut-scenek” zmienione zostaje w formę użytkowania o znacznie większym potencjale włączającym sprawczość gracza w przebieg fabuły. W pierwszej części mieliśmy zatem do czynienia z opowieścią o przebiegu linearnym, w drugiej kontrolowano znacząco nasze wybory, natomiast w *Dreamfall: Chapters* nasze

[50] Słownik Gracza na portalu „GRY-Online.pl”, [hasło: *gra przygodowa*], www.gry-online.pl/slownik-gracza-pojecie.asp?ID=86.

decyzje są zapamiętywane przez system rozgrywki i mają wpływ na to, co wydarzy się dalej.

Ostatnia omawiana tu odsłona serii ukazała się przy wsparciu samych graczy podczas zbiórki na croudfoundingowym portalu *kickstater.com* oraz dofinansowaniu, jakie przyznał studiu Norweski Instytut Filmowy. Ustalono, że *Dreamfall: Chapters* będzie produkcją epizodyczną. I choć lider zespołów odpowiedzialnych za serię, Ragnar Tornquist, wybrał tę formę dystrybucji, jak sam przyznał, z powodu napiętego harmonogramu prac i ograniczeń budżetowych[51], to nie sposób stwierdzić, że zabieg ten nie wzbogacił rozwijanej narracji o nowe konteksty. Do tej pory ukazała się tylko pierwsza część, pozostawiająca bardzo wiele kwestii otwierających fabularne możliwości i liczne odniesienia do poprzednich części. Jak często bywa w takich sytuacjach nie sposób omówić tych wszystkich niuansów w ramach jednego artykułu. Otwartość świata, z jaką mamy tu do czynienia, zmusza do nawiązania współpracy z innymi fanami, zaangażowania kolektywnego w spekulacje i dyskusje na temat fabularnych niuansów[52]. Co ciekawe *Dreamfall: Chapters* daje nawet specjalne narzędzie ułatwiające komunikację między fanami. Jego opis najlepiej wyrazić za pomocą analizy przykładu.

Postać, którą sterujemy w jednej z początkowych misji w grze, ma na imię Kian, jest apostołem totalitarnego imperium Azadi, bez reszty zaangażowany w religijną misję oraz szerzenie nauką, mieczem i ogniem wiary w Boginię panującą nad mocarstwem. Oddany świętemu zgrupowaniu – Szóstce, wydaje się być marionetką władzy. W poprzedniej części gry został wysłany przez zgrupowanie do niedawno zajętej przez imperium prowincji – Markurii. Tam spotyka uczestniczkę ruchu oporu – Kruczowłosą (dawniej April Ryan), która radykalnie zmienia jego punkt widzenia na działania imperium. Kiedy w kluczowym momencie fabuły *Dreamfall: The Longest Journey* nie jest w stanie jej zabić, zostaje przez swoich panów uznany za zdrajcę oraz skazany na śmierć. W kolejnej części gry wydostaje się z celi niedługo przed swoją egzekucją, co niespodziewanie stało się możliwe dzięki rebelii, jaka zapanowała w imperium. Podczas ucieczki z więzienia jako Kian, stajemy przed tytułowym, dla niniejszego tekstu, moralnym wyborem – czy pozostawić młodego bohatera, który podczas walki stracił dużo krwi, przy życiu, czy skończyć jego męki. Niezależnie od tego czy zdecydujemy się zabić młodego bohatera, czy nie, nasza decyzja zostanie nie tylko zapamiętana przez program (czym przyczynimy się do pewnego rysu charakterologicznego

---

[51] Adventurka, *Dreamfall: Chapters podzielony*, www.przygodomania.pl/2014/06/28/dreamfall-chapters-podzielony/, inf. z 28 VI 2014.

[52] Konieczność kolektywnych badań nad popkulturową narracją w oparciu o wiedzę fanów proponuje m.in. Jenkins Por. H. Jenkins, *W poszukiwaniu papierowego jednorożca: Matrix i opowiadanie transmedialne*, [w:] *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, przeł. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Warszawa 2006.

postaci Kiana), ale również, jeśli na to pozwolimy, zostanie upubliczniona na portalu facebook.com. Jeśli gracz w ustawieniach programu skoreluje swój facebookowy profil z grą, udostępni innym użytkownikom informację, że oto np. pozostawił przy życiu młodego żołnierza. Na podstawie tego rozwiązania inni gracze mogą przykładowo skomentować nasz wybór i stwierdzić, że był on całkowicie chybiony, ponieważ straciliśmy możliwość zapoznania się z jakimś innym, wyjątkowo interesującym wątkiem, który ujawniał się graczowi tylko po zabiciu młodego żołnierza. Z punktu widzenia ewolucji jednoosobowych gier przygodowych jest to dość innowacyjne rozwiązanie.

Innym, wciąż rzadko stosowanym w grach przygodowych rozwiązaniem konstrukcyjnym, jest informowanie gracza o wyborach, które mają wpływ na dalszy rozwój fabularny. Po dokonaniu kluczowych wyborów przed oczami gracza pojawia się dość wymowny napis: *The balance has shifted*. Dzięki czemu ma on świadomość, że oto „każda decyzja czyni którąś z partii tekstu [tezę tę można rozszerzyć także na komunikaty audiowizualne – przyp. aut.] mniej, a inną bardziej dostępną i być może nigdy nie poznamy wszystkich następstw swoich wyborów; gdyż są one dokładnie tym, co pominęliśmy[53]". Mechanika gry zakłada, że postaci pamiętają nasz wybór. Rozwiązanie to spotkało się z dobrym przyjęciem fanów. Na polskim forum poświęconemu serii, w wątku „Konsekwencje i wybory" możemy przeczytać m.in. wypowiedź użytkownika Theo:

> Jestem mile zaskoczony tym, w jakim stopniu wybory oznaczone napisem "The balance has shifted" wpływają na rozgrywkę. We wrażeniach widziałem tylko komentarze dotyczące Miry i Shitbota - jak widzę większość zdecydowała się odciąć od przeszłości Zoe. Też tak zrobiłem za pierwszym razem, za drugim odwrotnie. I naprawdę widać było zmiany - zarówno kosmetyczne - Zoe znowu ma kucyka i jest inaczej ubrana (choć nie tak jak w Dreamfall, mam nadzieję, że w pewnym momencie gry Zoe wyciągnie z szafy różową bluzkę i kolczyki - to klasyka ;)), ale ma też inną pracę i wykonujemy inne zadanie (nie poznajemy Shitbota - za to pojawia się Kidbot <3 ; nie chcę zdradzić za dużo). Mam nadzieję, że wszystkie inne decyzje będą miały przynajmniej równie znaczące konsekwencje! I radzę wypróbować inne możliwości[54].

Odpowiada mu na to użytkowniczka Shalryma:

> Popieram :D Tego typu gry zawsze warto przechodzić kilka razy - pierwszy raz "idąc za głosem serca" i kolejne, by wypróbować pozostałe opcje. Muszę powiedzieć, że ten system konsekwencji jak na razie bardzo mi się podoba - pod tym względem jest znacznie ciekawiej niż w Dreamfallu, gdzie decyzje były malutkie i nieznaczące[55].

---

[53] E. Aarseth, *Perspektywy literatury ergodycznej*. przeł. D. Sikora, M. Pisarski, s. 2, http://www.techsty.art.pl/magazyn2/artykuly/aarseth_cybertekst.html.
[54] Forum Dreamfall PL, *Wybory i konsekwencje*, www.dreamfall.pl/forum/viewtopic.php?t=1116.
[55] Ibidem.

Sami fani dokonują tu dość ciekawej analizy teoretycznej nielinearnej struktury fabularnej analizowanego tytułu. Pierwsza wypowiedź świadczy o pewnej więzi do już znanej wizji postaci Zoë. Warto zauważyć, że fanom wyraźną radość sprawia obcowanie z już znaną bohaterką. Jak wspomina Theo wielu fanów zdecydowało się realizować postać Zoë w duchu poprzedniej części. Same wybory graczy stają się tematem dyskusji o tytule, doprowadzając miejscami do sytuacji, w której najważniejszym elementem odbioru dzieła jest nie tyle sam utwór, ale indywidualne w nim uczestnictwo. Nic dziwnego, że Shalryma i inni fani chwalą nielinearność fabuły najnowszej części gry, którą traktują jako interesującą innowację. Tego rodzaju koncepcja nielinearności fabuły jest głębokim ukłonem retorycznym w stronę gracza. Nie tylko daje mu poczucie władzy nad fikcjonalną rzeczywistością, lecz także eksponuje ważność tych wyborów poprzez ich spersonalizowane ustandaryzowanie.

Co jednak warte zaznaczenia, nie jest to rozwiązanie, które usatysfakcjonować może każdego. By docenić w pełni grę *Dreamfall: Chapters* należy przybrać wobec niej naturalną, wobec techniki, strategię eksperymentatorską i jak wspomina fanka o pseudonimie Shalryma, tego rodzaju tytuły „przechodzić kilka razy – pierwszy raz «idąc za głosem serca» i kolejne, by wypróbować pozostałe opcje[56]". Pierwsze intuicyjne rozwinięcie nieliniowej fabuły, o której wspomina użytkowniczka forum, może okazać się dopiero preludium do właściwego kontaktu z utworem, który opiera się na „rozpracowaniu" wszystkich ścieżek narracyjnych, jakie zaproponowali twórcy w nielinearnej „rozgałęziającej" się fabule gry.

Z pewnością w omawianej tu produkcji mamy do czynienia z dość nowatorską koncepcją dystrybucji fabuły. Wydając jeden odcinek, wydane zostało ich tak naprawdę kilka. Związane jest to z hipermedialną strukturą narracyjną gry. Jednak wybory, w którą narracyjną ścieżkę skręcić, są tu nie tyle elementem urozmaicającym fabułę (jak to dzieje się np. w głosowaniu widzów za pomocą anonimowych SMS, decydujących w swojej masie o przebiegu programu), ale stały się poniekąd osią rozgrywki. Gra dodatkowo zachęca do upublicznienia swoich wyborów, co prawdopodobnie zwiększa szansę na refleksyjny sposób rozgrywki, czyniąc go do pewnego stopnia, osobistym i jawnym.

Jednak nie tylko zaprogramowane w grze ścieżki narracyjne tworzą nowe odnogi fabuły. Tworzą się one także w umysłach samych graczy, o czym można przeczytać na forach fanów serii. Ciągi odniesień do poprzednich tytułów tworzą kolejne sekwencje fabularne, które w wymiarze konceptualnym, opowiadają sobie nawzajem gracze.

---

[56] Ibidem.

Powróćmy w tym momencie do zaznaczonej w pierwszym akapicie tytułowej kwestii „serialu interaktywnego”. Jak już wspomniano, termin „interaktywność” jest pojęciem kłopotliwym. Z jednej strony silnie związany z mówieniem o cyfrowym mediach, z drugiej świetnie nadający się jako środek retoryczny, będący nośnikiem pewnych ideologii, utwierdzających użytkownika w poczuciu wolności i „przezroczystości” obsługiwanych interfejsów, co często powodować może nadużycia w wykorzystaniu terminu. W *Języku nowych mediów* Lev Manovich twierdzi, że „nowe media są interaktywne, w przeciwieństwie do mediów starych, w których użytkownik nie może wybierać ścieżek odbioru generując unikalne dzieło[57]”. Według rosyjskiego autora pojęcie interaktywności, w odniesieniu do nowych mediów, niewiele wnosi w sensie poznawczym dla zrozumienia sposobu komunikacji zapośredniczonej przez środki przekazu, opartych na działaniu komputerów. Omawianą kategorię uznaje wręcz za tautologię, ponieważ sytuacja użytkowania komputera jest z definicji interaktywna – pozwalająca na „manipulowanie informacją wyświetlaną na ekranie [58] ” w czasie rzeczywistym. Manovich twierdzi, że zasada hiperłączy, czy hipermedialnośći komputerowych środków przekazu stanowi podstawę działania mediów interaktywnych [59] . Wyrażając swój sceptycyzm wobec partycypacyjnego, włączającego charakteru nowych mediów, teoretyk stwierdza także, że hipermedialność:

> uprzedmiotawia proces kojarzenia, często uważany za kluczowy dla ludzkiego myślenia. Procesy mentalne – refleksja, rozwiązywanie problemów, zapamiętywanie i kojarzenie zostają eksternalizowane, sprowadzone do wyboru łącza, przejścia na inną stronę, wybrania nowego obrazu lub nowej sceny. (…) Jesteśmy zmuszani do podążania za zaprogramowanymi wcześniej i istniejącymi obiektywnie skojarzeniami, (…) do wzięcia struktury czyjegoś umysłu za własny. Media interaktywne skłaniają nas do identyfikacji z czyjąś strukturą mentalną, (…) użytkownik komputera skłaniany jest do podążania mentalnym torem twórcy nowych mediów[60].

Podążanie za sugerowanymi odnośnikami stanowi podstawę wielu gier komputerowych. Z tego punku widzenia stwierdzić można, że sytuacja wyboru sugerowanego zachowania w grze do pewnego stopnia uprzedmiotawia procesy mentalne. Powoduje to, że graczy wielu tytułów można nazwać nie tyle interaktywnymi, co „interpasywnymi” [61] uczestnikami doświadczenia medialnego. W samym użytkowaniu programu komputerowego nie dochodzi zatem do erozji opozycji nadawca–odbiorca, a procesy twórcze są często domeną autorów aplikacji, nie jej użytkowników. W świetle refleksji na temat

[57] L. Manovich, *Język nowych mediów*, przeł. P. Cypryański, Warszawa 2006, s. 128.
[58] Ibidem, s. 129.
[59] Ibidem, s. 134.
[60] Ibidem, s. 135.
[61] S. Žižek, *Przekleństwo fantazji*, przeł. A. Chmielewski, Wrocław 2002, s. 172.

interaktywności, przedstawionej przez Manovicha, wpływ wizualnych interfejsów gier cyfrowych na współczesne komunikaty audiowizualne należy rozumieć raczej jako wywoływanie kontrolowanego przez nadawcę poczucia władzy, czy decyzyjności u odbiorcy utworu. Zamiast domniemanej interaktywności mającej zdaniem m.in. autorów komunikatów marketingowych doprowadzić do współdziałania i partycypacji w informacji, mamy do czynienia z dozwolonymi, w ramach konwencji danej gry cyfrowej, wariantami zaprogramowanych wcześniej rozwinięć działań. Nasz „interaktywny" wybór cechuje silne skanalizowanie – jest on swobodny na tyle, na ile umożliwia nam to program. Interaktywność, w koncepcji Manovicha, polega na wyborze ikony z listy i decyzję co do oglądania dalszych treści. Ta kontrolowana swoboda, doczekała się także ironicznej nazwy „interpasywność" nadanej przez słoweńskiego krytyka kultury Slavoja Zizka[62].

Z reguły zatem dzieło nazywane interaktywnym jest dziełem opartym na mechanizmie hiperłącza. Na odnośnikach, które przenoszą nas do kolejnych sekwencji. Na wyborze z listy możliwości, które rozgałęziają fabułę i akcję utworu, czyniąc je nielinearnymi. Konkretyzując tytułowe pojęcia, być może trafniej byłoby mówić o serialu hipermedialnym[63], niż interaktywnym, to znaczy takim, który jest medium opartym na działaniu hiperłącza, wytwarzającego nielinearną strukturę narracyjną, nawigowaną przez użytkownika, tworzącego w ten sposób bardziej lub mniej spersonalizowane pojedyncze sekwencje narracyjne.

Przyjrzyjmy się teraz kategorii serialu, którego definicja opierana jest zwykle o sposób dystrybucji – cykliczną prezentację kolejnych części. Obecnie w tzw. serialu telewizyjnym mamy do czynienia często np. z pobieraniem z sieci całego sezonu danej serii i oglądaniu go np. przez cały weekend[64]. Zmiany dokonują się jednak nie tylko w sposobie odbioru, ale i dystrybucji. Pierwszy sezon serialu *House of Cards* został w całości udostępniony jednego dnia w dniu premiery[65] przez platformę Netflix. Trudno w takiej sytuacji budować definicję serialu w oparciu o jego cykliczność. Według listopadowego raportu „Sposób w jaki oglądamy telewizję", wykonanego na zlecenie firmy Samsung, niemal połowa Europejczyków nie ogląda seriali w sposób dominujący przed cyfrową dystrybucją. Co

[62] Cf. Ibidem.
[63] Termin hipermedia, należy rozumieć jako cyfrowy obiekt wykorzystujący hiperłącza, do tej szerokiej kategorii może należeć zarówno literatura hipertekstualna, gra komputerowa jak i film interaktywny por. M. Pisarski, *Hipertekst a film,* http://techsty.ehost.pl/techsty/hipertekst/film.htm.
[64] Raport ze sposobów w jaki polscy widzowie oglądają seriale, wraz z danymi liczbowymi, przeczytać można m.in. w: V. Makarenko, *Jeden odcinek serialu to za mało. Jak Polak ogląda, to na całego*, http://wyborcza.biz/biznes/1,101716,15899995,Jeden_odcinek_serialu_to_za_malo__Jak_Polak_oglada_.html, inf. z 5 V 2014.
[65] *House of Cards*, reż. B. Willimon, 2013.

tydzień zasiada przed telewizorami o wyznaczonej porze 52 proc. badanych, a pozostali widzowie oglądają seriale w inny sposób[66].

Wydaje się, że w obliczu tych zmian nie można już definiować serialu w oparciu o to, że jest on udostępniany odbiorcom w określonych odstępach czasowych. Nowej definicji serialu szukać można między innymi w takich jego cechach, jak konstrukcja fabuły. Alternatywna definicja serialu oparta mogłaby być o cechy budowy narracji, które sprawiają, że odbiorca zadać może ważne dla serialu audiowizualnego pytanie: „co będzie dalej[67]?". Szczególny niepokój przyszłych zdarzeń wydaje się jedną z istotnych cech seriali, niezależną bezpośrednio od sposobu odbioru czy dystrybucji. Serial audiowizualny przekroczył ramy swojej zależnej od medium telewizji definicji, wraz z ucyfrowieniem komunikatu i przeniesieniem go do sieci. W dobie konwergencji mediów, o której pisze m.in. Henry Jenkins, dochodzi do zawierania wielu środków przekazu w jednym, prowadząc przede wszystkim do rozmaitych fuzji telefonu, telewizji i komputera. Nie pozostaje to bez wpływu także na narrację[68].

Podsumowując terminologiczne rozważania nad „serialem interaktywnym", można stwierdzić, że wobec opisanych wyżej przemian, pozostaje potraktować formę serialu z otwartością, nie zamykającą jej w ramach jednego medium. Natomiast wobec koncepcji interaktywności łączonej z tą formą komunikacji, warto zachować krytyczną refleksję. Wydaje się zatem, że pewnym rodzajem „serialowości" mamy do czynienia także w grach komputerowych. Nie dotyczy to oczywiście tylko *Dreamfall: Chapters*. Kategoria *episodic video game* popularyzowanej przede wszystkim przez studio Telltale Games, mieści w sobie znacznie więcej tytułów[69]. Twórcy wielu gier głównego nurtu lubują się w tworzeniu kolejnych części wydanych poprzednio tytułów. Powstają zatem takie gry jak *Dragon Quest IX*, *Might and Magic X*, czy nawet *Final Fantasy XIV*. Serialność (w szerokim rozumieniu tego słowa) medium gier komputerowych jest zakodowana na tyle mocno, że porównując dzisiejsze czasopisma poświęcone grom, z tymi sprzed 10 lat, zauważyć można, że nierzadko opisywane są te same tytuły, w których grają te same postaci, jedynie z nowym numerem na

[66] *Spoiler Alert! Samsung sprawdza jak Europa ogląda seriale*, http://samsungmedia.pl/pr/288861/spoiler-alert-samsung-sprawdza-jak-europa-oglada-seriale, inf. z 5 XI 2014.
[67] Nie podejmę się w tym miejscu propozycji nowej definicji serialu audiowizualnego, jest to niezwykle rozległy temat, któremu mógłby być poświęcony osobny artykuł. Proponuję jedynie konieczność zmiany perspektywy definiowania w oparciu o poetykę formy serialu audiowizualnego, nie zaś o sposób dystrybucji, który jak się okazuje jest zależny od dominujących form komunikacji i technologii.
[68] Jenkins twierdzi, że konwergencja mediów doprowadziła m.in. do powstania opowieści transmedialnej, rozwijającej się za pomocą za pomocą wielu różnych środków przekazu. Por. op. cit, H. Jenkins.
[69] J. Zagalski, *W następnym odcinku, czyli rzecz o grywalnych serialach*, www.gram.pl/artykul/2015/02/18/w-nastepnym-odcinku-czyli-rzecz-o-grywalnych-serialach.shtml, inf. z 18 II 2015.

końcu tytułu… Współcześnie epizodyczna dystrybucja wysokobudżetowych gier głównego nurtu jawnie przyjmuje strategię cyklicznej dystrybucji. *Dreamfall: Chapters* to tylko jeden z przykładów, które pojawiały się już w 1976 roku (seria *Dunjonquest*)[70]. Inną popularną tego rodzaju grą jest *The Walking Dead*, która krytykowana była za niewielki stopień interakcji, jako bliższa filmowi interaktywnemu, niż grze komputerowej. Jak trafnie zauważa Jakub Zagalski, takie zaprojektowanie gry jest „doskonale przemyślanym zabiegiem. Rozgrywka opierająca się przede wszystkim na dokonywaniu kluczowych wyborów dialogowych/sytuacyjnych pozwala skupić się na opowiedzeniu konkretnej historii[71]". Nie wchodząc w tym momencie w burzliwą dyskusję na temat roli i proporcji fabuły w grze komputerowej, warto zaznaczyć, że zarówno w wypadku *Dreamfall: Chapters,* jak i *The Walking Dead* możemy zauważyć pewną interesującą fuzję cech medium gier komputerowych, serialu i filmu interaktywnego. Warto w tym kontekście zadać pytanie: w jaki sposób techniki prowadzenia narracji wykorzystywane w konstrukcji seriali, mające pobudzić ciekawość i zachęcić do spekulacji, są remediowane[72] w serii gier *Dreamfall: Chapters*?

Zaznaczono już pewien potencjał „serialowości" w grach komputerowych. Omawiany tytuł okazuje się w interesujący sposób wzbogacać swoje medium o techniki znane z konstrukcji narracji seriali, które można zaobserwować w starszych środkach przekazu, choćby wspomnianą wcześniej cechę narracji seriali, wzbudzającą ciekawość przyszłych zdarzeń i chęć spekulacji. Narracja rozwijająca się w określających utwór odstępach czasowych jest obiektem ocen odbiorców. Widzowie, słuchacze czy gracze tego rodzaju dzieł odbierają zwykle fabułę o charakterze otwartym, co wywołuje w nich chęć jej dookreślenia. Istotne dla serialu pytanie „co będzie dalej?" w wielu przypadkach rodzi stwierdzenia w rodzaju: „chciałbym, by było tak, że…". Otwartość fabularna, cechująca wiele serii, prowokuje pragnienie wpływu na narrację. Spekulowanie, jako element odbioru seriali, w tak zwanym „serialu interaktywnym" czy, jak proponowałem, serialu hipermedialnym, zostaje w *Dreamfall: Chapters* wpisane w mechanikę gry. Pozwala to pełniej włączyć odbiorcę w decyzje dotyczące fabuły.

Pewna otwartość fabuły, pozwalająca na jej dookreślanie, może być skojarzona z koncepcją dzieła otwartego zaproponowanego przez Umberto Eco, a komentowanego m.in.

[70] Ibidem.
[71] Ibidem.
[72] Koncepcja remediacji zakłada, że zarówno nowe, jak i starsze media wzajemnie się komentują, zastępują lub reprodukują swoje funkcje, tematy i techniki. por. D. Bolter, R. Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, przeł. A. Małecka, „Ha!art" 43/ 2013.

przez Jenkinsa[73]. Dzieło kultowe, jakim bez wątpienia jest omawiana tu seria, zdaniem Eco odbieramy jako „rozłączną serię obrazów, szczytów wizualnych gór lodowych[74]". Zdaniem włoskiego badacza dzieło kultowe nie musi być spójne, ani dobre. Musi jednak być stworzonym tak, by można je cytować – gdyż samo zostało skomponowane z cytatów, archetypów, aluzji i odniesień do wielu wcześniejszych dzieł. Dlatego często obcując z dziełem kultowym możemy odczuć nieokreślone wrażenie *deja vu*. Dzieło kultowe cechuje również posiadanie luk i nadmiarów informacji, które powodują powstawanie społeczności wiedzy – grup fanów, czy pasjonatów danego tytułu, podobną strukturę narracyjną odnaleźć możemy w wielu najpopularniejszych serialach, które swój sukces zawdzięczają bazowaniu na tym, co widzowie „już znają". *Dreamfall: Chapters* także posiada cechy dzieła otwartego. Podobnie jak wiele innych nielinearnych gier jest narracyjnym labiryntem, po którym gracze dosłownie podróżują, szukając kolejnych wskazówek, rozwijając ją i napędzając akcję. Jednak to na ile fabuła ujawni się graczom, zależy od ich wysiłku zarówno w sferze rozgrywki, opartej na rozwiązywaniu zagadek, jak i ich kolektywnego wysiłku interpretacyjnego. Pod tym względem *Dreamfall: Chapters* posiadać może cechy opowieści transmedialnej opisanej przez Jenkinsa w *Kulturze konwergencji.* Narracja transmedialna bowiem, jak twierdzi Jenkins, jest rozrywką doby zbiorowej inteligencji. Choć powstaje całkiem pokaźny zbiór fanowskiej twórczości rozwijającej świat serii, to jednak akcja promocyjna i wysiłek twórców ograniczony jest przede wszystkim do fabuły zawartej w grze, nie zaś na rozmieszczeniu wskazówek interpretacyjnych w wielu mediach jednocześnie. Także fani tytułu, jako gracze obeznani w formie gier przygodowych, stanowią dobrą grupę docelową niemal detektywistycznego szukania tropów interpretacyjnych. Formuła gier przygodowych typu *point'n'click* zakłada rywalizację z systemem gry i rozwiązywanie zagadek, poprzez odpowiednie kojarzenie przedmiotów i faktów. Nie wymaga także umiejętności, tj. zręczność, które posiadać musi z kolei użytkownik np. gier wyścigowych, przez co gatunek ten bywa odbierany przez graczy jako bardziej intelektualny bądź emocjonalny. Fani gier przygodowych, z tego punktu widzenia, są grupą odbiorców chętnie poszukującą i wykorzystującą zamieszczane w grze tropy interpretacyjne. Tłumaczy to po części rozwiązania formalne, jakimi posłużyli się twórcy *Dreamfall: Chapters.*

Nie bez znaczenia jest tu także samo medium komputera podłączonego do sieci, wprowadzające doświadczenie fabuły na inny interesujący poziom. Gry przygodowe dość długo wzbraniały się przed rozgrywką sieciową. Nie pojawiało się wiele intrygujących

---

[73] Op. Cit. H. Jenkins, s. 97.
[74] Ibidem.

pomysłów włączających treści tworzone przez użytkowników w zbiorową narrację, bez szkody dla jej spójności. By kolektywnie uczestniczyć w grze, której nagrodą jest poznanie fabuły (tak zwykle dzieje się w grach przygodowych), należało opracować technikę włączającą użytkownika w procesy decyzyjne związane z fabułą serialu. Modyfikacji musiał ulec standardowy interfejs gry przygodowej, który w *Dreamfall: Chapters* posiada kilka interesujących, z punktu widzenia historii gatunku, rozwiązań.

Sednem rozgrywki są dialogi i odnoszenie ich treści do zagadek umieszczonych w grze. Przed momentem wyboru z listy danej sekwencji dialogowej, mamy czas do namysłu. Obraz przyciemnia się tak, jakbyśmy mieli czas porozmawiać sami ze sobą, jako postać w grze. Jest to szczególnie interesujące w scenie, w której rozmawiamy sami ze sobą, jako postać Zoë. W jednej lokacji gry twórcy umieścili trzy wcielenia postaci Zoë: najstarszą, świadomą siebie i dojrzałą, zagubioną dziewczynę z poprzedniej części oraz pogrążoną w śpiączce, nieświadomą marokankę. Cała seria Tornquista jest silnie związana z problemami dorastania. Z pewnym rozdarciem pomiędzy dawnym i obecnym życiem, pomiędzy Arkadią i Stark. Seria, szczególnie w drugiej i trzeciej części, porusza tematy poszukiwania własnego Ja oraz, szczególnego dla młodego człowieka, zagubienia. Ważnym w tym kontekście wydaje się wytworzenie intymnego nastroju rozgrywki. Twórcy posłużyli się tu zabiegiem pomagającym utrzymać tę atmosferę, sprzyjającą zastanowieniu nad tym, co jest wypowiadane za pośrednictwem postaci. Celem tego zabiegu jest uniknięcie bezrefleksyjnego przewijania dialogów. Podobnie jak w opisywanej wcześniej scenie, w której Kian musiał zadecydować o życiu bądź śmierci żołnierza, podkreślono wagę wyboru gracza. Podjęcie decyzji w imieniu postaci zyskuje na znaczeniu także dlatego, że dokonuje się w szczególnie intymnej sytuacji przeniknięcia do umysłu awatara bohatera, co zostało wyrażone w interfejsie. W momencie, w którym gracz ma podjąć decyzję, następuje pauza głównego zdarzenia, wyciemnienie ekranu oraz umieszczenie napisów propozycji sekwencji dialogowych na środku. Kiedy gracz nakieruje kursor na jedno ze zdań, które może wypowiedzieć bohaterka, usłyszy wypowiedziany komentarz postaci, która opowie mu więcej o konsekwencji wypowiedzenia tej frazy, jakby zastanawiając się w myślach, co za chwilę powiedzieć. Co istotne z punktu widzenia tytułowego zagadnienia interaktywności, do pewnego stopnia przełamano tu pasywność, często biernego interpretacyjnie, użytkownika hipermediów. Stało się to dzięki podkreśleniu wagi wyboru, przed jakim stoi użytkownik. Zabieg ten z pewnością zaliczyć można na poczet „dobrych praktyk”, godny uwagi twórców i krytyków hipermedialnych utworów epizodycznych.

Kolejną interesującą cechą interfejsu jest możliwość wglądu w wybory innych graczy

podane procentowo, podczas rozgrywki. Po podjęciu decyzji np. o pozostawieniu bohatera przy życiu, pojawia się diagram kołowy ukazujący ilu graczy zabiło żołnierza, a ilu nie. Zabieg ten nadaje interesujący wymiar interpretacyjny, dotychczas rzadko dostępny graczom nastawionym na jednoosobową rozgrywkę. W tej sytuacji użytkownik może nie tylko zadecydować czy dany bohater ma przeżyć, ale również ma wgląd w to, jaką decyzję podjęli inni i może na ten temat wysnuwać jakieś wnioski. Porównanie swojego wyboru z wyborami innych wyzwala również emocjonalny stosunek do tego, co wykonano. Jest to pewien mechanizm psychologiczny, który czyni wybór osobistym, poprzez skonfrontowanie go z decyzjami innych. Jest to tym ciekawsze, że gra jest dość mocno zaangażowana politycznie. Opowiadając się za jakąś ideologią w grze, wyrażamy pogląd ideologicznie nacechowany. Możemy zatem jako Zoë wyrazić swoje poparcie dla marksistów w danym momencie lub nie. Wszystkie te zabiegi służą nadaniu istotności wyborom dokonanym w grze.

Możliwość wyrażenia siebie za pomocą wyboru w grze to wyraz pewnej strategii, mającej na celu partycypację odbiorcy w danej narracji, ale być może także rodzaj remediacji zjawiska znanego wcześniej w formie serialu. Dość często bowiem w procesie odbioru serialu zadaje się pytanie o to, jak skończy się dana seria? Jak rozwiążą się poszczególne wątki? Projektowanie fabuły tak, by na końcu odcinka pojawił się napis: „ciąg dalszy nastąpi" prowokuje spekulacje i jest silnie związane z poetyką wielu seriali. W *Dreamfall: Chapters* natomiast spekulacja została ograniczona poprzez skanalizowanie możliwych opcji. A gracz ma możliwość doprowadzenia do kilku potencjalnych realizacji danej sekwencji. Dzięki czemu zadowolić można kilka rodzajów graczy, preferujących różne rozwiązania fabularne. Wszystkie opisane w artykule rozwiązania formalne sprawiają, że opisywaną grę można uznać za ciekawy element serii, traktującej partycypację użytkownika w narracji w świadomy sposób. Gra z pewnością przyczynia się do rozwoju formy serialu hipermedialnego, a jej analiza ukazuje koncepcję interaktywności w dziełach epizodycznych, w ważnych dla zagadnienia kontekstach.

Abstract

The article concerns the issue of interactivity and hypertextuality of the narrative in the video game series *Dreamfall: Chapters*. It covers a question of an impact that the use of hypermedia has on the episodical narrative techniques. To indicate what is common for both video game and episodic storytelling narratives, I will analyze game which is symtomatic for this mater: *The Longest Journey*, *Dreamfall: The Longest Journey* and *Dreamfall: Chapters.*

Bibliografia

1. Forum Dreamfall PL, *Wybory i konsekwencje*, www.dreamfall.pl/forum/viewtopic.php?t=1116.

2.Słownik Gracza na portalu, GRY-Online.pl, hasło: *gra przygodowa*, www.gry-online.pl/slownik-gracza-pojecie.asp?ID=86.

3. Spoiler Alert! Samsung sprawdza jak Europa ogląda seriale, http://samsungmedia.pl/pr/288861/spoiler-alert-samsung-sprawdza-jak-europa-oglada-seriale, inf. z 5 XI 2014.

4. E. Aarseth, *Perspektywy literatury ergodycznej*. przeł. D. Sikora, M. Pisarski, s. 2, http://www.techsty.art.pl/magazyn2/artykuly/aarseth_cybertekst.html.

5. Adventurka, *Dreamfall: Chapters podzielony*, www.przygodomania.pl/2014/06/28/dreamfall-chapters-podzielony/, inf. z 28 VI 2014.

6. D. Bolter, R. Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, przeł. A. Małecka, „Ha!art" 43/2013.

7. H. Jenkins, *W poszukiwaniu papierowego jednorożca: Matrix i opowiadanie transmedialne*, [w:] *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, przeł. Bernatowicz M, Filiciak M., Warszawa 2006.

8. V. Makarenko, *Jeden odcinek serialu to za mało. Jak Polak ogląda, to na całego*, http://wyborcza.biz/biznes/1,101716,15899995,Jeden_odcinek_serialu_to_za_malo__Jak_Polak_oglada_.html, inf. z 5 V 2014.

9. L. Manovich, *Język nowych mediów*, przeł. P. Cypryański, Warszawa 2006, s. 128.

10. M. Pisarski, *Hipertekst a film*, http://techsty.ehost.pl/techsty/hipertekst/film.htm.

11. J. Zagalski, *W następnym odcinku, czyli rzecz o grywalnych serialach*, www.gram.pl/artykul/2015/02/18/w-nastepnym-odcinku-czyli-rzecz-o-grywalnych-serialach.shtml, inf. z 18 II 2015.

12. S. Žižek, *Przekleństwo fantazji*, przeł. A. Chmielewski, Wrocław 2002, s. 172.

Agnieszka Smoręda

Internetowy serial telewizyjny. Netflix i jego konkurenci, a tradycyjna telewizja

W ostatnich latach możemy zaobserwować szereg zmian dotyczących produkcji, odbioru, ale także postrzegania, czym w ogóle jest współczesna telewizja. Niniejszy tekst poświęcony jest opisowi tych zmian w oparciu o produkcję seriali telewizyjnych i konkurencję między internetowymi serwisami *streamingowymi,* a telewizją tradycyjną.

Szczególną uwagę należy w tym miejscu poświęcić serwisowi *Netflix*, postrzeganemu przez wielu jako inicjator i prekursor zmian, jakie mają obecnie miejsce na rynku telewizyjnym. Warto w związku z tym pochylić się bliżej nad historią powstania i rozwoju tego serwisu, a przede wszystkim nad sposobem dobierania przez *Netflix* swoich produkcji, Od wskrzeszania kultowych seriali, których emisji zaprzestały stacje telewizyjne, przez produkcje powstałe specjalnie na potrzeby serwisu, po najnowszy trend przejmowania seriali pierwotnie wytworzonych dla telewizji, przed ich premierą telewizyjną. Przedstawię również metody docierania do widza, ze szczególnym uwzględnieniem zjawiska *binge watching*, czyli oglądania wielu odcinków jeden po drugim, którego początków można szukać w popularyzacji wydań DVD seriali na początku XXI wieku, a który obecnie stanowi dominujący sposób oglądania nowych produkcji telewizyjnych.

Rywalizacja o współczesnego telewidza odbywa się obecnie dwutorowo: z jednej strony mamy *Netflix* i jego konkurentów internetowych: *Amazon Prime*, *Hulu*, czy też usługi dostępne na konsolach wideo (*Xbox Live, PlayStation Network*), a z drugiej tradycyjną telewizję – zarówno stacje ogólnodostępne[75], jak i telewizję kablową (ze szczególnym uwzględnieniem casusu *HBO* Go, jako internetowego serwisu streamingowego, dostępnego wyłącznie dla osób opłacających abonament za tradycyjny dostęp do tej telewizji kablowej), które walczą o zatrzymanie widzów przed ekranami telewidzów. Analiza dokonujących się zmian i mającej miejsce rywalizacji zmusi mnie w dalszej części artykułu do podjęcia tematu, czym właściwie jest dzisiaj telewizja i jakie zmiany mogą ją jeszcze w najbliższych latach czekać.

[75] Mowa tu oczywiście o tak zwanej „Wielkiej czwórce”: *ABC, NBC, CBS, Fox*.

Innowacyjność u podłoża serwisu *Netflix*

Mit założycielski serwisu opowiada o tym, jak Reed Hastings, jeden z twórców, został zmuszony do uiszczenia kary za przetrzymanie kasety VHS z filmem *Apollo 13* w jednej z wypożyczalni Blockbustera z Doliny Krzemowej i postanowił się tej polityce kar przeciwstawić. Oczywiście, jak wyjaśnia Gina Keating, autorka książki poświęconej początkom serwisu i jego walce z Blockbusterem o dominację na rynku wypożyczalni wideo, opowieść Hastingsa ma niewiele wspólnego z rzeczywistością. Przy czym prawdziwa historia, opowiedziana przez Marca Randolpha, drugiego z założycieli, jest nie mniej fascynująca. Panowie od początku chcieli stworzyć firmę internetową, która byłaby tym, czym pod koniec lat dziewięćdziesiątych *Amazon* był dla książek. Po wielu dyskusjach postanowili postawić na nowy, nie zatwierdzony jeszcze do powszechnego użytku nośnik: DVD. W 1997 roku, pierwsze testy wysyłkowe wykorzystywały podobne CD – właśnie ze względu na niedostępność DVD. Jeszcze w tym samym roku, w którym powstał *NetFlix* (zmiana pisowni nastąpiła dopiero kilka lat później), DVD dopuszczono do użytku i tak oto narodziła się pierwsza internetowa wypożyczalnia filmów DVD.

Serwis początkowo oferował zaledwie kilkaset tytułów – wszystkie dostępne wówczas w tym formacie filmy – i niemal nie posiadał nowości. Rynek domowego DVD i wypożyczalni był wówczas zdominowany przez kasety VHS. Problem z dostępnością tytułów zmusił *Netflix* do oryginalnego rozwiązania: promowano przede wszystkim filmy inspirowane najbliższymi świętami, o tematyce zbliżonej do bieżących wydarzeń, czy posiadających w obsadzie popularnych aktorów. Były to zalążki systemu rekomendacji nazwanego „Cinematch", który stoi za ogromnym sukcesem serwisu.

Kolejnym krokiem w stronę tego, czym *Netflix* jest dzisiaj, była premiera serwisu streamingowego w styczniu 2007 roku. Dzięki tej metodzie dostarczania treści, widz może cieszyć się z oglądania filmu/serialu w ciągu kilkunastu sekund od wyboru tytułu, zamiast dzień-dwa po zamówieniu DVD, czy też kilkadziesiąt minut do kilku godzin po rozpoczęciu pobierania wybranej produkcji. Dzięki dostępowi do szerokopasmowego Internetu projekcja odbywa się poprzez transmisję bezpośrednio z serwerów serwisu na ekran widza, bez pobierania treści na jego komputer. I tym razem *Netflix* borykał się z brakiem najnowszych tytułów w swojej ofercie, z powodu wieloletnich ekskluzywnych umów, jakie wytwórnie filmowe miały z telewizjami kablowymi, takimi jak *HBO*, czy *Starz*. Rozwiązaniem kolejny raz okazał się „Cinematch", rekomendujący widzom, w oparciu o ich wcześniejsze oceny, filmy i seriale mniej znane i starsze. Jednak największe zmiany przyniósł otwarty konkurs

z 2008 roku na poprawę algorytmu stojącego za silnikiem rekomendacji. Dzięki popularyzacji streamingu, *Netflix* mógł sugerować kolejne tytuły już nie tylko w oparciu o subiektywne oceny swoich użytkowników, ale dzięki obserwacji ich zachowań podczas oglądania. Kluczowe stało się, w którym momencie widz pauzuje program, jakie sceny pomija lub ogląda ponownie, a nawet kiedy porzuca oglądanie produkcji, która nie przypadła mu do gustu.

Potęga algorytmu

To wprowadzenie pozwala nam znacznie lepiej zrozumieć działania *Netfliksu* z ostatnich lat. Dotychczas dostępne tradycyjne badania telemetryczne pozwalały na analizę zachowań najwyżej kilku tysięcy wybranych widzów i przenoszenie ich zachowań na całą populację odbiorców. Tymczasem *Netflix* miał dostęp do niezwykle szczegółowych i przede wszystkim kompleksowych danych, w oparciu o które nie tylko przygotowywał zindywidualizowane rekomendacje dla swoich subskrybentów, ale również realizował politykę zakupową kolejnych produkcji. Choć początkowo konglomeraty medialne dość chętnie sprzedawały koncesje na emisję swoich produkcji *Netfliksowi*, dość szybko zauważyli, że serwis może stanowić dla nich bezpośrednie zagrożenie, w sytuacji, gdyby abonenci telewizji kablowej rezygnowali z ich usług na rzecz telewizji ogólnodostępnej i właśnie filmów i telewizji dostępnej przez Internet. W efekcie zaczęli podnosić ceny licencji, czy wycofywać niektóre tytuły z oferty serwisu (argumentem było przekroczenie, umówionej wcześniej między dwiema stronami, ilości wyświetleń).

W rezultacie nacisków ekonomicznych ze strony konglomeratów, w marcu 2011 roku *Netflix* ogłosił, że zajmie się produkowaniem własnych treści udostępnianych w serwisie. O ile nie była to pierwsza próba przejścia serwisu z pozycji dystrybutora do producenta treści[76], to tym razem zakończyła się sukcesem. *Netflix* zawdzięcza to w dużej mierze szczegółowym badaniom zachowań swoich subskrybentów i w oparciu o posiadane dane wybrał serial *House of Cards* (2013–) jako swoją pierwszą produkcję "telewizyjną". Złożyły się na to dwie informacje uzyskane dzięki Cinematch: 1. mimo oczekiwań dotyczących bogatej oferty filmów, użytkownicy *Netflix* częściej oglądali seriale; 2. o ile widzowie rzadko wyszukiwali produkcje z Kevinem Spacey, czy wyreżyserowane przez Davida Finchera, gdy już raz na któregoś z nich „natrafili", oglądali wszystkie produkcje z ich udziałem dostępne

[76] W 2004 roku *Netflix* uruchomił i dość szybko zamknął *Red Envelope Productions*, nastawione wówczas na produkcję niskobudżetowych filmów dla serwisu.

w serwisie[77]. Stąd też adaptacja brytyjskiego serialu z lat dziewięćdziesiątych, za którą stoją właśnie Fincher i Spacey, otrzymała od *Netfliksa* zielone światło i sto milionów dolarów.

House of Cards zadebiutował 1 lutego 2013 roku, gdy serwis udostępnił od razu wszystkie trzynaście odcinków pierwszego sezonu. Było to zarazem działanie nowatorskie i typowe z punktu widzenia historii telewizji. Nowatorskie pod tym względem, że seriale tradycyjnie emitowane są w systemie jeden odcinek na tydzień, co pozwala stacjom telewizyjnym na maksymalizację wpływów z reklam podczas oryginalnej emisji, dodatkowe dochody z powtórek w trakcie tygodnia oraz pobudzenie zainteresowania i dyskusji o serialu w okresie między odcinkami. Jednocześnie *Netflix* od początku opierał swój model na udostępnianiu tytułów w całości, co pozwoliło widzom na oddanie się przyjemności *binge watching*, czyli oglądaniu kilku odcinków, czy nawet całych sezonów, podczas jednego seansu. Niespełna pół roku później *House of Cards* otrzymał aż czternaście nominacji do nagród Emmy, z czego otrzymał aż dziewięć statuetek, w tym najbardziej prestiżowe dla najlepszego serialu dramatycznego, aktora i aktorki pierwszoplanowej oraz za reżyserię. W 2014 roku Robin Wright otrzymała także „Złoty Glob" za główną rolę żeńską w telewizyjnym serialu dramatycznym. Deszcz nagród dla serialu telewizyjnego, dla produkcji oryginalnie w telewizji nie emitowanej to istotny sygnał dla pochylenia się nad definicją serialu telewizyjnego jako takiego, choć nie jest pierwszym takim przypadkiem w historii nagród Emmy. Już w 2009 roku Joss Whedon otrzymał nagrodę za najlepszy miniserial telewizyjny z tytułem *Dr. Horrible's Sing-Along Blog*, który powstał podczas strajku scenarzystów. Nigdy też nie został wyemitowany w telewizji, a pierwotnie trafił do bezpłatnego streamingu w serwisie *Hulu*. Jednak sukces produkcji *Netflix* jest dużo bardziej znaczący ze względu na jego powszechność: najbardziej prestiżowe nagrody, nowi subskrybenci dla portalu, popularność międzynarodowa – to wszystko sprawiło, że "House of Cards" nie był dla portalu jednorazowym projektem, a szybko za nim pojawiły się kolejne tytuły.

„Być *HBO* zanim *HBO* stanie się *Netflixem*"

Netflix rozwija swoją ekspansję na rynku produkcji telewizyjnej dzięki oryginalnym produkcjom, takim jak *Hemlock Grove* (2013–), czy równie, jeśli nie lepiej odbierane przez krytyków niż pierwszy oryginalny serial *Netfliksa*, *Orange Is the New Black* (2013–), stworzony przez Jenji Kohan, która wcześniej stała za sukcesem serialu Showtime *Trawka*

[77] G. Keating, *Netflixed. The Epic Battle for America's Eyeballs*, s. 261-262.

(2005–2012). Jednocześnie planuje dalszy rozwój swojej oryginalnej produkcji z serialami *Narcos* – opowiadającym o życiu i śmierci Pablo Escobara, lub też *Sense8*, które ma mieć swoją premierę w połowie 2015 roku, a stworzone zostało przez rodzeństwo Wachowskich we współpracy z Michaelem Straczynskim (twórcą serialu *Babilon 5* o kultowym statusie wśród fanów science fiction). *Netflix* wskrzesza także seriale pierwotnie emitowane w tradycyjnych stacjach telewizyjnych, przykładowo: *Bogaci bankruci* (2003–2006), *Dochodzenie* (2011–2013), emitowany przez telewizję kablową *AMC* i zdjęty z anteny, a potem wznowiony w 2012. *Netflix* dał temu serialowi trzecie życie, udostępniając (oczywiście jednocześnie wszystkiego odcinki) czwarty sezon w 2014 roku.

O wzroście pozycji *Netfliksa* na rynku produkcji telewizyjnej świadczy nie tylko ilość tytułów, ale też „podkradanie" nowych produkcji od tradycyjnych stacji telewizyjnych, czego przykładem jest *Unbreakable Kimmy Schmid*t, którego premiera ma mieć miejsce 2 marca 2015 roku. Jest to nowa komedia Tiny Fey, która miała być pierwotnie wyemitowana wiosną przez *NBC*, ale została wykupiona przez *Netflix*, który jednocześnie od razu zamówił drugi sezon[78]. W marcu tego roku będzie mieć też premierę *Daredevil*, pierwszy z seriali będących efektem długoterminowego partnerstwa między Marvel Comics a *Netfliksem*, dzięki któremu na przestrzeni kilku najbliższych lat, poczynając od 2015 roku, ma powstać kilka trzynastoodcinkowych seriali z superbohaterami Marvela w roli głównej, zwieńczonych sześcioodcinkowym mini-serialem, gdzie wystąpią wszyscy wyżej wymienieni[79].

Co ciekawe, wiele z produkcji *Netfliksa*, z flagowym *House of Cards* na czele, nosi znamiona telewizji jakościowej, którą rozwinąć pomogły w dużej mierze produkcje *HBO* (między innymi *Rodzina Soprano*, *Sześć stóp pod ziemią*). Sarah Cardwell, pisząc o amerykańskich serialach jakościowych, tak je charakteryzuje: „z reguły są dobrze zrealizowane, charakteryzują je naturalistyczna gra aktorska, obecność znanych i szanowanych aktorów, wyczucie wizualne, kreowane przez staranną, czasem nowatorską pracę kamery i montaż, oraz stylowa ścieżka dźwiękowa, tworzoną przez przemyślane użycie odpowiedniej, często oryginalnej muzyki."[80] Podobnie scharakteryzować można także między

[78] Strona internetowego serwisu „TV.com - Free Full Episodes & Clips, Show Info and TV Listings Guide", http://www.tv.com, *Tina Fey's Unbreakable Kimmy Schmidt Moves from NBC to Netflix Ahead of Its Premiere, Gets Renewed in the Process*, inf. z 22 II 2015.

[79] Strona internetowego serwisu „Screen Rant: Movie News, Movie Reviews, Movie Trailers, TV News", http://screenrant.com, *Marvel & Netflix Confirm Deal For 4 TV Shows & 'Defenders' Miniseries*, inf. z 22 II 2015. R. Keyes, *Marvel & Netflix Confirm Deal For 4 TV Shows & 'Defenders' Miniseries*, http://screenrant.com/marvel-netflix-deal-tv-shows-daredevil-luke-cage-iron-fist-jessica-jones/ [dostęp: 22.02.2015]

[80] S. Cardwell, *Czy telewizja jakościowa jest dobra? Różnice gatunkowe, oceny oraz kłopotliwa kwestia krytycznego osądu*, [w:] *Zmierzch telewizji? Przemiany medium. Antologia*, red. T. Bielak, M. Filiciak, G. Ptaszek, Warszawa 2011, s. 137.

innymi *Orange Is the New Black*, czy *Sense8*, które również mogą się pochwalić staranną produkcją i znanymi nazwiskami w czołówce. Można więc pokusić się o stwierdzenie, że celem *Netfliksa* jest zwycięstwo w rywalizacji z "nie-telewizją" *HBO* (wskazuje na to cytat z Reeda Hastingsa, wykorzystany w śródtytule do tej części artykułu). Produkcje obu skierowane są do tych samych odbiorców, należących do klasy średniej, wykształconych, mogących sobie pozwolić na uiszczanie dodatkowych opłat za dostęp *premium* do produktów kultury. Jednak, mimo istnienia serwisu *HBO Go*, ta stacja kablowa nie stanowi bezpośredniego zagrożenia dla serwisu streamingowego w tradycyjnym rozumieniu rywalizacji, ponieważ właściciele *HBO* z całą stanowczością wykluczają udostępnienie *HBO* Go na podobnych zasadach, co *Netflix*, czyli w oderwaniu od telewizji kablowej, za miesięczną opłatą abonamentową. Powód jest prosty – *HBO* zbyt wiele zarabia na opłatach licencyjnych, które dostaje od sieci kablowych za prawo do oferowania swoich stacji telewizyjnych.

Konkurencja w Sieci

Mimo że *Netflix* obecnie króluje na amerykańskim rynku płatnej telewizji (w 2013 roku prześcignął *HBO* w ilości krajowych abonentów), nie może sobie pozwolić na spoczęcie na laurach. Wszystko za sprawą coraz szybszego rozwoju internetowej konkurencji w postaci serwisów *Hulu*, *Yahoo!*, *Amazon Prime*, a także działań płatnych serwisów dostępnych w ramach konsol wideo. *Hulu* to serwis stworzony przez współpracę *AOL*, *MSN*, *Facebooka*, *Comcast* (dostawca telewizji kablowej), *Myspace* oraz *Yahoo!* w 2007 roku, do których w 2009 roku dołączył *Disney*. Początkowym założeniem było darmowe udostępnianie treści produkowanych na potrzeby największych stacji telewizyjnych (bez *CBS*), czyli *NBC*, *ABC*, *Fox* i *The CW*, a zyski spółka miała uzyskiwać z transmitowanych podczas streamingu reklam. W 2010 roku dodano usługę *Hulu Plus*, udostępniającym widzom dostęp do większej biblioteki programów w jakości HD za miesięczną opłatą. W lutym 2012 roku (niemal rok przed premierą *House of Cards*, *Hulu* w bezpłatnym dostępie udostępnił swój pierwszy oryginalny serial, który pierwotnie miał zostać wyprodukowany dla stacji *Fox*. *Battleground* (2012), bo o nim mowa, liczy sobie zaledwie jeden, trzynasto-odcinkowy sezon. Każdy odcinek trwa 22 minuty i był udostępniany w *Hulu* w tygodniowych odstępach. Dlatego też, mimo pierwszeństwa, nie przypisuje się *Hulu* przełomowości, w przeciwieństwie do *Netfliksa*. *Hulu* powstał jako spółka konglomeratów medialnych, serial był niskobudżetowy, emitowany w tradycyjnym modelu jeden odcinek na tydzień. Mimo wszystko, *Hulu* kontynuuje oryginalną produkcję, choć (mimo kilkunastu tytułów) nie może się do tej pory pochwalić

jakimkolwiek spektakularnym sukcesem komercyjnym, czy też krytycznym. Być może odmianę przyniesie zapowiedziana produkcja *11/22/63*, dziewięcioodcinkowy serial w oparciu o powieść Stephena Kinga, produkowany przez J.J. Abramsa, w którym główny bohater (w tej roli James Franco) cofa się w czasie do czasów Kennedy'ego[81].

Kolejnym konkurencyjnym dla *Netfliksa* serwisem jest uruchomiony w 2006 roku *Yahoo! Screen* (pierwotnie jako *Yahoo! Video*). W kwietniu 2014 roku serwis ogłosił produkcję swoich dwóch pierwszych seriali: *Other Space* stworzony przez Paula Feiga (znany z pracy przy filmie *Druhny*, a wcześniej serialu *Freaks and Geeks*), oraz *Sin City Saints*. Oba seriale mają trafić do widzów w pierwszej połowie 2015 roku[82], między innymi – przedstawiający wizję Stanów Zjednoczonych po zwycięstwie nazistów w drugiej wojnie światowej.

Usługi takie jak *PlayStation Network* i *Xbox Live* pierwotnie były partnerami *Netfliksa*, udostępniając dostęp do niego za pomocą swoich urządzeń. 2014 roku przyniósł jednak zmiany: zapowiedzi własnych oryginalnych produkcji; odpowiednio *Powers* dla *PSN* i *Halo* na *Xbox Live*, co zdecydowanie wskazuje na dynamizację rywalizacji na polu dostawców treści. Nie tylko *Netflix* rywalizuje z tradycyjną telewizją. Jego przykład zachęcił innych do włączenia się w rywalizację na polu oryginalnych produkcji. Za tymi produkcjami często stoją znane nazwiska, coś co wprowadził właśnie *Netflix* zaledwie kilka lat temu.

Odpowiedź tradycyjnych nadawców

Wzmożona aktywność serwisów internetowych w zakresie tworzenia oryginalnych produkcji telewizyjnych sprawiła, że tradycyjne stacje telewizyjne coraz czujniej przyglądają się działaniom w Sieci i próbują przeciwdziałać utracie widzów. Pierwszym działaniem jest maksymalizacja zysków z już wyprodukowanych programów dzięki sprzedaży DVD. Wcześniej telewizja miała charakter dużo bardziej ulotny, mimo istnienia nośnika VHS – głównie z powodu niskiej pojemności, niskiej jakości obrazu i małej trwałości taśmy magnetowidowej. Kasety VHS zajmowały dużo miejsca i były niepraktyczne przy nagrywaniu seriali, stąd też służyły głównie do oglądania i nagrywania filmów. Zmiana

[81] N. Andreeva, *James Franco To Star In '11/22/63' Hulu Series From J.J. Abrams & Stephen King* http://deadline.com/2015/02/james-franco-cast-112263-hulu-series-j-j-abrams-stephen-king-1201372265/ [dostęp: 22.02.2015]Strona internetowego serwisu „Deadline - Hollywood Entertainment Breaking News", http://deadline.com, *James Franco To Star In '11/22/63' Hulu Series From J.J. Abrams & Stephen King*, inf. z 22 II 2015.

[82] Strona internetowego serwisu „Variety", http://variety.com, *AMC Previews 'Halt and Catch Fire' TV Series on Yahoo's Tumblr*, inf. z 22 II 2015 J. Kastrenakes, *Yahoo announces its first two original TV series, coming in 2015*, http://www.theverge.com/2014/4/28/5662724/yahoo-announces-its-first-two-original-series-coming-in-2015 [dostęp: 22.02.2015].

nastąpiła wraz z popularyzacją płyt i odtwarzaczy DVD, co doprowadziło do dwóch przełomów: najpierw w 2002 roku wydano na DVD (*box-set*) w całości pierwszy sezon *Z Archiwum X*, po zakończeniu emisji serialu przez stację Fox. We wrześniu tego samego roku opublikowano w całości pierwszy sezon serialu *24 godziny* (także *Fox*) na DVD, uznając to za dobry model promocji nadchodzącego drugiego sezonu. Od tamtej pory wydawanie wyemitowanych już sezonów przed premierą kolejnego stało się regularną praktyką stacji telewizyjnych uzyskania dodatkowych dochodów oraz poszerzenia grona widzów danych produkcji.

Inną metodą przyciągania widzów przed ekrany telewizorów w czasach gdy normalną praktyką jest oglądanie programów w terminie innym niż oryginalnej emisji są specjalne wydarzenia telewizyjne (*event television*), zwykle emitowane na żywo. Oczywiście, mówiąc o Stanach Zjednoczonych, należy zdawać sobie sprawę, że nieprzerwanie największą popularnością cieszą się tam transmisje sportowe, ale w 2013 roku stacja *NBC* spróbowała nieco odmiennego podejścia, przenosząc na mały ekran popularne musicale broadwayowskie. Najpierw nadano *Sounds of Music Live* z popularną piosenkarką country w roli głównej, a w 2014 roku wyemitowano *Peter Pan Live*.

Oba wydarzenia spotkały się z mieszanym przyjęciem. Podobnie jak kolejny eksperyment *NBC*, dwu-odcinkowa, czterogodzinna adaptacja *Dziecka Rosemary*, książki Iry Levina, najbardziej znana z adaptacji Romana Polańskiego. Serial wyemitowano w maju 2014 roku, co sygnalizuje kolejną zmianę w podejściu do produkcji telewizyjnej. W dotychczasowej praktyce nadawców najważniejszy był sezon jesienny, z emisją premierowych odcinków między wrześniem a majem każdego roku. Od kilku lat jednak nowe produkcje mają swoje premiery także na wiosnę, czy wręcz latem (np.: *Under the Dome* stacji *CBS* oparty na powieści Stephena Kinga miał premierę 24 czerwca 2013 roku). Wzrost liczby produkowanych seriali i rozszerzenie sezonu telewizyjnego praktycznie na cały rok ma zniechęcać widzów do porzucania tradycyjnej telewizji na rzecz serwisów takich jak *Netflix*, gdzie trafiali w poszukiwaniu powtórek, a często zostawali zachęceni nowymi serialami. Z kolei odpowiedzią na zamiłowanie widzów do *binge watching* jest emisja jeden po drugim premierowych odcinków; dawniej propagowana tylko z okazji emisji pierwszego lub ostatniego odcinka sezonu, obecnie praktykowana przez cały sezon, jak w przypadku siódmego sezonu *Parks and Recreation* (2009–2015), którego czternaście odcinków wyemitowano na przestrzeni siedmiu tygodni.

Stacje telewizji kablowej również nie pozostają obojętne, coraz aktywniej promując swoje treści w Internecie, gdzie w poszukiwaniu telewizji jakościowej swoją uwagę

przeniosło wielu telewidzów. Przykładem jest akcja promocyjna nowego serialu stacji *AMC, Halt and Catch Fire*, którego pilotażowy odcinek był w całości dostępny w Internecie tydzień przed premierą telewizyjną, w serwisie *Tumblr* (należącym, notabene, do *Yahoo*)[83], czy też serial *Power* telewizji *Starz,* produkowany przez rapera 50 Centa, który udostępniono w pierwszej kolejności na *Twitterze*[84].

Czym jest telewizja?

Krótko podsumowując powyższy rozdział, należy jednoznacznie stwierdzić, że właśnie zachodzi zmiana w sposobie rozumienia i oglądania telewizji. Obecnie widzowie nie muszą czekać cały tydzień, by obejrzeć nowy odcinek ulubionego serialu, który może wcale nie być wyprodukowany przez stację telewizyjną. Czym więc jest telewizja, jak ją definiować i czy produkcje pokroju *House of Cards* można w ogóle uznać za telewizyjne? Amanda Lotz definiuje telewizję nie poprzez sposób dotarcia jej treści do widza, nie ma więc znaczenia na jakim ekranie ją oglądamy, ale jako sposób w jaki ją oglądamy[85]. Dla Lotz ważne są doświadczenia widza. Pod tym względem najnowsze produkcje, mimo, że często oglądane nie tydzień po tygodniu, ale odcinek po odcinku, są jak najbardziej telewizyjne, ponieważ (nie wdając się w dyskusję nad wadami i zaletami takiej metody oglądania) *binge watching* jest obecnie powszechną praktyką oglądania seriali, umożliwianą także przez tradycyjne stacje telewizyjne za pomocą maratonów wcześniej wyemitowanych odcinków.

Oglądanie telewizji nigdy nie ograniczało się tylko do odbioru programu w trakcie jego emisji, a wiązało się z szeregiem innych aktywności, takich jak dyskusje z innymi ludźmi, poszukiwanie dodatkowych informacji o ulubionych serialach, aktorach oraz odczytywanie i tworzenie paratekstów im poświęconych[86]. Wszystkie te czynności jak najbardziej mają miejsce w odniesieniu do nowej telewizji (nie należy tego pojęcia oczywiście mylić z telewizją nowej generacji), jaka od połowy pierwszej dekady XXI wieku rozwija się w i dzięki Sieci. Następuje więc na naszych oczach ewolucja sposobu produkcji i identyfikacji telewizji, przy zachowaniu stałych wartości, takich jak produkcje telewizji

[83] T. Spangler, *AMC Previews 'Halt and Catch Fire' TV Series on Yahoo's Tumblr,* http://variety.com/2014/digital/news/amc-previews-halt-and-catch-fire-tv-series-on-yahoos-tumblr-1201186021/ [dostęp: 22.02.2015]Strona internetowego serwisu „Variety", http://variety.com, *AMC Previews 'Halt and Catch Fire' TV Series on Yahoo's Tumblr,* inf. z 22 II 2015.13.

[84] Strona internetowego serwisu „Mashable", http://mashable.com, *TV on Twitter: Starz Is Debuting Full 'Power' Episode in New Video Feature,* inf. z 22 II 2015.B.A. Hernandez, *TV on Twitter: Starz Is Debuting Full 'Power' Episode in New Video Feature* http://mashable.com/2014/05/30/starz-power-twitter-video-cards-episode/ [dostęp: 22.02.2015].

[85]A. Lotz, *Zrozumieć telewizję u progu ery postsieci,* [w:] *Zmierzch telewizji? Przemiany medium. Antologia,* red. T. Bielak, M. Filiciak, G. Ptaszek, Warszawa 2011, s. 89.

[86] J. Mittel, *Oglądanie telewizji* [w:] Ibidem, s. 33-43.

jakościowej, które istniały już w latach pięćdziesiątych w telewizji ogólnodostępnej, zostały przeniesione do telewizji kablowej w latach dziewięćdziesiątych[87], a obecnie goszczą na ekranach naszych komputerów dzięki serwisom streamingowym, stanowiących forpocztę, wspomnianej wcześniej, nowej telewizji.

Bibliografia

1. Strona internetowego serwisu „Deadline - Hollywood Entertainment Breaking News", http://deadline.com, *James Franco To Star In '11/22/63' Hulu Series From J.J. Abrams & Stephen King*, inf. z 22 II 2015.
2. S. Cardwell, *Czy telewizja jakościowa jest dobra? Różnice gatunkowe, oceny oraz kłopotliwa kwestia krytycznego osądu*, [w:] *Zmierzch telewizji? Przemiany medium. Antologia,* red. T. Bielak, M. Filiciak, G. Ptaszek, Warszawa 2011.
3. Strona internetowego serwisu „Mashable", http://mashable.com, *TV on Twitter: Starz Is Debuting Full 'Power' Episode in New Video Feature*, inf. z 22 II 2015.

http://mashable.com/2014/05/30/starz-power-twitter-video-cards-episode/4. J. Feuer, *HBO i pojęcie telewizji jakościowej*, [w:] *Zmierzch telewizji? Przemiany medium. Antologia,* red. T. Bielak, M. Filiciak, G. Ptaszek, Warszawa 2011.

5. M. Filiciak, *Media, wersja beta. Film i telewizja w czasach gier komputerowych i internetu*, Gdańsk 2013.
6. M. Filiciak, *Polscy* cord-cutters*, amerykańskie seriale i studia nad telewizją*, [w:] *Władcy torrentów. Wokół angażującego modelu telewizji*, red. M. Major, J. Bucknall-Hołyńska, Gdańsk 2014.
7. Strona internetowego serwisu „The Verge", http://www.theverge.com/, *Yahoo announces its first two original TV series, coming in 2015*, inf. z 22 II 2015.
8. G. Keating, *Netflixed. The Epic Battle for America's Eyeballs*, Portfolio/Penguin, Nowy Jork 2013.
9. Strona internetowego serwisu „Screen Rant: Movie News, Movie Reviews, Movie Trailers, TV News", http://screenrant.com, *Marvel & Netflix Confirm Deal For 4 TV Shows & 'Defenders' Miniseries*, inf. z 22 II 2015.
10. A. Lotz, *Zrozumieć telewizję u progu ery postsieci*, [w:] *Zmierzch telewizji? Przemiany medium. Antologia,* red. T. Bielak, M. Filiciak, G. Ptaszek, Warszawa 2011.

[87] J. Feuer, *HBO i pojęcie telewizji jakościowej*, [w:] Ibidem, s. 116.

11. J. Mittel, *Oglądanie telewizji*, [w:] *Zmierzch telewizji? Przemiany medium. Antologia*, red. T. Bielak, M. Filiciak, G. Ptaszek, Warszawa 2011.
12. Strona internetowego serwisu „Variety”, http://variety.com, *AMC Previews ‘Halt and Catch Fire’ TV Series on Yahoo’s Tumblr*, inf. z 22 II 2015.
13. Strona internetowego serwisu „TV.com - Free Full Episodes & Clips, Show Info and TV Listings Guide”, http://www.tv.com, *Tina Fey's Unbreakable Kimmy Schmidt Moves from NBC to Netflix Ahead of Its Premiere, Gets Renewed in the Process*, inf. z 22 II 2015.
14. Strona internetowego serwisu „Deadline - Hollywood Entertainment Breaking News", http://deadline.com, *Amazon Orders 5 Original Series Including ‘Man In The High Castle,’ ‘Mad Dogs ’, inf. z 22 II 2015.*

Jacek Mikucki

Paradokumentalizacja seriali

Od 2005 roku można zaobserwować coraz więcej produkcji telewizyjnych nastawionych na dramat i tragedię. Analiza ofert programowych najpopularniejszych kanałów telewizyjnych w Polsce, pozwala zauważyć dominację programów *scripted reality*. Widzowie chętnie oglądają seriale paradokumentalne – codziennie chcą zobaczyć, z jakimi problemami będą borykać się nowi bohaterowie kolejnych odcinkach. W telewizji następuje proliferacja paradokumentów. Z każdym sezonem powstają nowe programy, których produkcja jest o wiele tańsza niż realizacja reality show. Badając najpopularniejsze seriale paradokumentalne, m.in., *Dlaczego ja?, Trudne sprawy, Szkoła*, chcę wyszczególnić najważniejsze cechy produkcji paradokumentalnych takie, jak tautologia czy występowanie aktorów-amatorów, a także wskazać przyczyny ich fenomenu i wysokiej oglądalności.

Wprowadzenie

Schyłek ubiegłego tysiąclecia obfitował w rozwój *reality tv*. Prym wiodły programy *reality show*, a z czasem zaczęły się pojawiać przeróżne hybrydy i przekształcenia owych programów. Taką hybrydą są programy *scripted reality*. Są także nazywane serialami paradokumentalnymi, scripted-doku, pseudo-doku lub pseudo-doku- soap, mockdocumentary. Jeszcze kilka lat temu najpopularniejsze stacje telewizyjne w Polsce, w pasmach wieczornych, emitowały telenowele, tzn. *soup opera*. Jednak analizując obecną ofertę programową można zauważyć, że seriale paradokumentalne dokonują ekspansji, wypierając tym samym opery mydlane.

Chcąc zrozumieć istotę seriali paradokumentalnych, należy się odnieść do definicji filmu paradokumentalnego. Słownik Języka Polskiego przytacza następującą definicję: „film mający cechy dokumentu, ale nie w pełni udokumentowany, dopuszczający interpretację własną reżysera; film paradokumentalny przedstawiający fikcyjne wydarzenia”[88].

Seriale paradokumentalne można zdefiniować jako programy telewizyjne, rodzaj serii

[88] Słownik Języka Polskiego SJP, http://sjp.pl/paradokument, z data dostępu: 29.11.2014.

prezentujący prawdziwych ludzi (aktorów-amatorów), posługujących się swoim naturalnym sposobem mówienia, bez dokładnie przygotowanych wypowiedzi, którzy są wprowadzani w sytuacje przygotowywane przez scenarzystów programu. Produkcje *scripted reality* są zaliczane do tzw. *trash tv*, jako, że są to programy tanie. Mianem tym, określa się programy opierające się na skandalicznych, nieinscenizowanych zachowaniach ludzi.

Producenci telewizyjni bardzo szybko zrozumieli, że widz ma skłonności do podglądactwa i to właśnie przyciąga go przed ekran telewizora. Zygmunt Freud twierdzi, że podglądanie jest nieodłączną cechą człowieka, jest pragnieniem, które trzeba zaspokoić. Przy czym zaznacza, że może ono wpłynąć na jego dalszy rozwój[89]. Mimo, iż upłynęło już sporo czasu, podglądactwo od czasów Freuda prawie nie uległo zmianie. W społeczeństwach pełni tę samą rolę i dostarcza ludziom, którzy żyją w globalnym świecie, wgląd w życie innych, zaspokaja potrzebę ciekawości, ale już w odmienny sposób. Człowiek poprzez podglądanie innych nie doszukuje się wartości poznawczych, ale głównie rozrywki. Chce zobaczyć obce osoby w intymnych sytuacjach i nie ponosić z tego powodu żadnych konsekwencji.

Popularność programów *scripted reality*, pokazuje, że widzom powoli nudzą się już gwiazdy i, że wolą oni śledzić, a właściwie podglądać życie „normalnych" ludzi. Widzowie nie chcą już oglądać telenowel, gdzie wszystko jest idealne i perfekcyjne. Zarówno osoby, jak i sceneria są często odrealnione i nie odnoszą się do rzeczywistości. Losy i problemy zwyczajnych ludzi, chociaż wyreżyserowane, są bardziej realistyczne niż tańczące, śpiewające i na dodatek gotujące gwiazdy. Wydaje się słuszna teza profesora Godzica, że nastąpi w telewizji era demopticonu, w której zwyczajni ludzie, będą chcieli oglądać zwyczajnych[90]. Będą woleli podglądać normalasów, tzn. normalnych ludzi, w ich normalnym środowisku, a seriale paradokumentalne dają im taką możliwość.

Scripted reality, jako potomek *reality show,* bardzo szybko się rozwija i zyskuje na znaczeniu. Każda nowa produkcja tego typu skupia coraz większą publiczność. Pojawiają się kolejne, tematyczne produkcje, odnoszące się do konkretnych dziedzin życia takich, jak zdrowie czy gastronomia. Seriale paradokumentalne należą do grupy programów prefabrykowanych, które zawierają przekazy zwarte a priori – tzn., że wystarczy wyemitować już wcześniej stworzony produkt telewizyjny. Poza tym widzowie coraz częściej oglądają produkcje *scripted reality* nie tylko w telewizji, ale także na platformach streamingowych.

Jak zauważa prof. Wiesław Godzic, wpływ na obecnie występujące gatunki, mają gusta społeczne. To właśnie od nich zależy dopasowanie programu do zajmowanej pozycji

[89] W. Godzic, *Telewizja i jej gatunki po „Wielkim Bracie",* Kraków, 2004, s. 101.
[90] *Ibidem*, s. 274.

w hierarchii społecznej. Najważniejszym zadaniem jest ukazanie jak najbardziej skrajnych różnic w danych społecznościach. Chociaż produkcje paradokumentalne są wciąż określane, jako formaty, to ich dosyć długa już obecność na rynku telewizyjnym, wskazuje, że mogą przekształcić się w samodzielny gatunek.

Historia *scripted reality*

Genezy *scripted reality* należy doszukiwać się w Stanach Zjednoczonych i pierwszych programach *reality show*. Ogromną rolę odegrała produkcja wyemitowana w 1973 roku – *An American Family*. Z założenia miał być to programem, w którym widzowie mieli zobaczyć sielankowe i szczęśliwe życie typowej amerykańskiej rodziny, która wzajemnie się wspiera i potrafi poradzić sobie z każdym problemem. Program okazał się zupełnym przeciwieństwem wcześniejszych założeń. Obraz rodziny, jaki widz uzyskuje z kolejnych epizodów programu, przedstawia stopniową degradację stosunków rodzinnych i obnaża sekrety oraz problemy rodziny, która nie potrafi ze sobą współpracować. Głowa rodu – Billy, okazał się surowym tyranem, niestroniącym od przelotnych znajomości z innymi kobietami. Wyszło na jaw, że Pat, matka pięciorga dzieci, jest rozchwianą emocjonalnie histeryczką, najstarszy dwudziestotrzyletni syn ogłosił przed kamerami, że jest homoseksualistą, przy czym trzeba dodać, że „wyjście z szafy" w latach siedemdziesiątych ubiegłego wieku wzbudzało ogromne kontrowersje.

Do rozwoju formatu *scripted reality* przyczynił się także program zrealizowany przez *Music Television* w 1992 roku pt. *MTV's Real World*[91]. Była to pewnego rodzaju telenowela z elementami *reality show*. Główną koncepcją realizacji było umieszczenie kilkunastu młodych ludzi, zazwyczaj z problemami rodzinnymi i zawodowymi, w jednym domu. Uczestnikom żyjącym pod jednym dachem towarzyszyła kamera, która rejestrowała zachowania, problemy i kłótnie mieszkańców. Uczestnicy *MTV's Real World* utrzymywali kontakty z ludźmi ze świata zewnętrznego i także tam mieli prace. Widzowie mogli zobaczyć kilkudziesięciominutowy zapis z, zazwyczaj płytkiego i pustego, życia młodych lokatorów. Jako wstawki do programu wprowadzono pamiętnik wideo – były to monologi uczestników wygłaszane w pierwszej osobie do kamery[92].

Termin *reality show* wszedł do powszechnego użytku na początku lat dziewięćdziesiątych, kiedy w harmonogramach czasu najwyższej oglądalności zaczęły się regularnie pojawiać programy oparte na materiale filmowym, dotyczącym służb

[91] *Ibidem*, s. 17.
[92] S. Brenton, R. Cohen, *Polowanie na ludzi*, Warszawa 2003, s. 43.

porządkowych i ratowniczych, których świetnym przykładem jest, cieszący się ogromną popularnością, program *Cops*[93]. Pokazywał on działania policjantów podczas patrolu, opisywał rzeczywiste funkcjonowanie wymiaru służb porządkowych. *Cops* ukazywał realne wezwania i potyczki policjantów z przestępcami.

W Polsce programy *scripted reality* także zdominowały telewizję. To właśnie na podstawie programu *Cops* został zrealizowany w 2004 roku przez stację TVN pierwszy polski serial paradokumentalny o działaniach policji *W11 – Wydział śledczy*, który szybko zyskał popularność wśród widzów. Niedługo po tym, stacja TVN zdecydowała się na realizację kolejnej produkcji o tematyce kryminalnej o tytule *Detektywi*. Programy tego typu są nazywane *crime-docu*.

Proliferacja seriali paradokumentalnych na polskim rynku telewizyjnym rozpoczęła się w 2010 roku wraz z pojawieniem się na kanale Polsat programu *Dlaczego ja?*, a następnie kultowych już *Pamiętników z wakacji*. Jak policzył portal Wirtualne Media, Polsat zarobił na emisji pierwszej serii *Pamiętników z wakacji* 14 mln zł, a na drugiej – choć widownia była już nieco mniejsza – 16,2 mln zł[94]. Najpopularniejsze stacje telewizyjne emitują seriale paradokumentalne w najlepszym czasie antenowym, w godz. 15-20. Kanałami wiodącymi prym w emisji paradokumentów są TVN, Polsat oraz TV4. Co ciekawe, produkcje *scripted reality* są powtarzane dnia następnego w godzinach porannych i popołudniowych, co powoduje, że są niemal cały czas obecne w telewizji.

Programy *scripted reality* na rynku polskim

Przyglądając się ofercie programowej najpopularniejszych kanałów telewizyjnych w Polsce, dostrzega się, że programy *scripted reality* zapełniają jej znaczącą część. Są one emitowane codziennie od poniedziałku do piątku. Na kanale Polsat można obejrzeć takie seriale paradokumentalne, jak: *Dlaczego ja?, Trudne sprawy, Pielęgniarki, Dzień, który zmienił moje życie* oraz *Malanowski i partnerzy*. Kanał TVN, mniej więcej w tym samym czasie, oferuje programy: *Ukryta prawda*, *Szkoła, Szpital i Detektywi*. W TVP2 można zobaczyć serial paradokumentalny *Na sygnale*, przy czym warto dodać, że telewizja publiczna w Polsce, już wcześniej emitowała inne programy *scripted reality*. Z kolei na kanale TV4 można oglądać takie programy, jak: *Czyja to wina?, Na patrolu, Sekrety sąsiadów, Policjantki*

[93] *Ibidem*, s. 18.
[94] Portal Wirtualne Media, *Pamiętniki z wakacji: 16 mln zł z reklam, 2,21 mln widzów „mięsnego jeża”* http://www.wirtualnemedia.pl/artykul/pamietniki-z-wakacji-16-mln-zl-z-reklam-2-21-mln-widzow-miesnego-jeza-wideo, z data dostępu: 28.11.2014.

i policjanci. Widać tendencję do powstawania programów o tematyce kryminalnej, gdzie w ciągu kilkudziesięciu minut policjanci lub detektywi rozwiązują jakąś zagadkę oraz produkcji o tematyce szpitalnej, gdzie widzowie w każdym odcinku śledzą losy innych pacjentów.

Stacje telewizyjne zabiegają o przyciągniecie uwagi widza, oferując bardzo podobne do siebie programy. Na kanale TVN można oglądać serial paradokumentalny *Szpital*, odpowiedzią Polsatu jest program *Pielęgniarki*, a TVP2 – *Na sygnale*. Wszystkie seriale skupiają się wokół historii z życia szpitala i jego pacjentów. Kanał TV4 oferuje program *scripted docu – Policjanci i policjantki*, w którym są poruszane podobne problemy, jak w nieemitowanym już przez TVN, *W11 – Wydział Śledczy*.

Telewizja Polska na początku trochę wahała się i zastanawiała , czy emisja seriali paradokumentalnych nie kłóci się z jej misją publiczną. Jednak po rekordach popularności, jakie biły programy Polsatu i TVN, decyzja TVP o realizacji produkcji paradokumentalnych wydawała się zrozumiała. W 2011 roku podjęła próbę z serialem *Ludzkie sprawy*, ale ze względu na niską oglądalność program został zdjęty z anteny. W maju 2013 roku pojawił się program *scripted reality, Prawdziwe życie*, a we wrześniu 2013 roku na antenie TVP2 zadebiutował *scripted reality, Szkoła życia,* który skupiał się na życiu i dylematach uczniów. Jak podkreślali producenci, to serial fabularyzowany z misją, unikając określenia paradokumentalny. Każdy odcinek opowiadał jedną historię i poruszał konkretny problem. Bohaterami byli uczniowie, ich rodzice i nauczyciele oraz psycholog. Serial poruszał rozmaite tematy – od kłopotów z nauką i brakiem komunikacji między nauczycielami a uczniami, po tematy trudne i często kontrowersyjne, jak narkomania, sponsoring czy niechciana ciąża.

Mimo, że telewizja publiczna zakończyła już emisję *Szkoły życia*, to w stacji TVN jesienią 2014 roku zadebiutował serial paradokumentalny o podobnej tematyce o nazwie *Szkoła*. Produkcja stała się hitem i jest liderem w swoim paśmie. Akcja serialu dzieje się w szkole gimnazjalnej oraz średniej. Każdy z odcinków *Szkoły* tworzy odrębną całość, a ich finałem jest rozwiązanie problemu głównych bohaterów. Do 29 października 2014 roku średnia widownia nowej produkcji wyniosła 1,01 mln osób[95].

Mniejsze stacje także stawiają na seriale paradokumentalne. Przykładem jest kanał Puls TV, który we wrześniu 2014 rozpoczął emisję serialu paradokumentalnego *Niesamowite*, który, jak twierdzą twórcy produkcji, ukazuje nieprawdopodobne historie mające rzeczywiście miejsce.

[95] Portal Wirtualne Media , *Szkoła hitem TVN. Wiosną drugi sezon*, http://www.wirtualnemedia.pl/artykul/szkola-hitem-tvn-wiosna-drugi-sezon, z data dostępu:10.12.2014.

Wyprodukowanie jednego odcinka serialu paradokumentalnego to koszt ok. 60-100 tys. zł, podczas, gdy realizacja odcinka telenoweli to 120-140 tys. zł, a seriali wysokobudżetowych, jak sama nazwa wskazuje, jeszcze wyższy[96]. Kryzys na rynku sprawił, że stacje telewizyjne poszukują coraz tańszych produkcji, dlatego inwestują w realizację seriali paradokumentalnych. Wskaźniki oglądalności nie są tak wysokie, jak wysokobudżetowych seriali, a ich średnia oglądalność wynosi mniej więcej 2 mln widzów, ale za to są bezpieczniejsze i niepowodzenie jest mniej bolesne, niż w przypadku drogich produkcyjnie seriali.

Mniejsze koszty produkcji, to głównie efekt tego, że w serialach paradokumentalnych występują aktorzy-amatorzy, którzy chętnie przybywają na castingi do programów tego typu. Naturszczykom, bo tak są nazywane osoby występujące w paradokumentach, nie trzeba płacić tak wysokich gaż jak profesjonalnym aktorom, nie mówiąc już o sławnych postaciach. Ważnym czynnikiem obniżającym koszty produkcji jest też mniejsza liczba członków ekipy realizatorskiej, na którą składa się około 20 osób, podczas gdy na planie do wysokobudżetowego serialu pracuje ich trzy razy więcej . Dodatkowo, duża część seriali paradokumentalnych nie jest nagrywana w profesjonalnych studiach, ale w wynajętych mieszkaniach lub domach, a sceny są kręcone bez dodatkowego oświetlenia i nagłośnienia[97].

Typowe cechy

Seriale paradokumentalne opierają się głównie na nieprawdziwych historiach, napisanych przez scenarzystów. Ich zadaniem jest wzbudzenie u widza jak największej autentyczności i realności przedstawianych sytuacji. W każdym epizodzie musi pojawić się bohater, czyli osoba krzywdzona, która zmaga się z konkretnymi problemami. Po drugiej stronie znajdują się jego wrogowie, którzy uprzykrzają mu życie, przysparzają problemów lub wywołują smutek. Na koniec odcinka widz, może dowiedzieć się, w jaki sposób bohater poradził sobie z problemem, a finał sprawy zawsze znajduje szczęśliwe rozwiązanie.

Analizując epizody *Ukrytej prawdy, Dlaczego ja?* oraz *Trudnych spraw*, można wyszczególnić kilka typowych cech, którymi charakteryzuje się serial paradokumentalny. Już na początku programu, tuż po czołówce, widz zostaje poinformowany, że „ta historia jest oparta na faktach", co podkreśla autentyczność przedstawionej w odcinku historii. Następnie

---

[96] Serwis internetowy Rzeczpospolitej-Ekonomia, M. Lemańska, *Sezon na fabularyzowane dokumenty w telewizji,* http://www.ekonomia.rp.pl/artykul/990561.html?print=tak&p=0, data dostępu:23.11.2014.

[97] Gazeta Wyborcza, *Mięsny jeż – recepta telewizji na kryzys,* http://wyborcza.biz/biznes/1,100896,13204829,_Miesny_jez__recepta_telewizji_na_kryzys__Miliony.html#ixzz3LnmVzVKK, data dostępu:20.11.2014.

zostaje wyemitowane kilkudziesięciosekundowe streszczenie odcinka, dzięki czemu widz od początku wie, jaki problem będą próbowali rozwiązać bohaterowie. Podobne streszczenie będzie pojawiać się po każdym bloku reklamowym, aby widz był na bieżąco z wydarzeniami przedstawianymi w odcinku. W programie jest także obecny wszechwiedzący lektor, który dopowiada część historii i opisuje stany emocjonalne bohaterów.

Programy *scripted reality* mają kilka typowych cech, które z pozoru wskazują na mało profesjonalną realizację programów. Jednym z najciekawszych zabiegów jest obecność ekipy realizatorskiej i kamery, która ma na celu imitowanie nagrywania wydarzenia w czasie rzeczywistym. Poszczególne sceny sytuacyjne są przerywane bezpośrednimi wypowiedziami do kamery. Oprócz wypowiedzi jest także ukazywana belka z imieniem, wiekiem i komentarzem, opisującym sytuację danego bohatera. Najważniejszym czynnikiem, podkreślającym autentyczność programów *scripted reality*, jest występowanie aktorów-amatorów, nieposiadających doświadczenia aktorskiego. Osoby odpowiedzialne za produkcję nie nazywają ich aktorami, ale naturszczykami. Zazwyczaj są to ludzie prości, którzy używają języka kolokwialnego, przez co dialogi są mało wyszukane i łatwe w odbiorze. Naturszczycy biorą udział w inscenizowanych przedstawieniach, które przebiegają według luźnego i ogólnego scenariusza, a osoby w nich występujące, mają udawać, że są prawdą. Tragedia jest zawsze motywem wiodącym w scenariuszach, a scenografia często przerysowana, która ociera się o pastisz.

Mise-en-scéne to wszystko to, co rejestruje kamera, a więc dekoracje, oświetlenie postacie, ich kostiumy i zachowanie. Najważniejszym składnikiem *mise-en-scéne* jest scenografia, czyli całościowa oprawa plastyczna filmu, na którą składają się dekoracje i rekwizyty. Program może być realizowany na otwartym powietrzu, to znaczy w plenerze, albo też we wnętrzach. W każdym z tych przypadków twórcy mogą wykorzystać przestrzeń zastaną (naturalną) albo posłużyć się dekoracjami, czyli specjalnie zbudowanym tłem zdjęć filmowych. Dekoracje tworzone są ekonomicznie, tak by kosztowały jak najmniej. Konwencja oświetleniowa również odgrywa ważną rolę w serialach paradokumentalnych, a przede wszystkim kreacyjna wyrazistość przestrzeni świata przedstawionego, dzięki której widz może uwierzyć w realność tego świata.

Typowa dla seriali paradokumentalnych jest tautologia, która ujawnia się w nieustannym powtarzaniu tych samych treści. Już na początku każdego epizodu następuje streszczenie odcinka, dzięki czemu odbiorca wie, z jakim problemem będą borykać się bohaterowie. Po każdym bloku reklamowym następuje krótkie opowiedzenie, co do tej pory wydarzyło się w odcinku. Dodatkowo każdemu komentarzowi bohatera do kamery

towarzyszy specjalna belka, na której widoczne jest nazwisko, wiek oraz informacja o problemie, z jakim się boryka. Widz może wykonywać inne czynności podczas oglądania epizodu lub rozpocząć oglądanie w trakcie jego emisji, a mimo to, nie ominą go najważniejsze wydarzenia, jakie miały miejsce w serialu. Odbiorca nie musi nic interpretować, nie ominie go żadna ważna informacja czy wydarzenie niezbędne do zrozumienia całej sytuacji. Język, którym posługują się naturszczycy jest kolokwialny i pełen truizmów.

Obraz świata przedstawiony w paradokumentach jest polisemiczny, przez co widz przypisuje mu wiele znaczeń i dzięki czemu może wybrać jeden element i pominąć drugi[98]. To, czy dane elementy w ogóle zostaną dostrzeżone i jakie wrażenie wywrą na odbiorcy, zależy w pewnym stopniu od jego indywidualnych cech psychologicznych, które można sumarycznie określić, jako wrażliwość wizualną. Każdy widz współtworzy znaczenie fotografii, odnosząc obraz do swego doświadczenia osobistego, wiedzy i szerszych dyskursów kulturowych[99].

Ważną cechą *scripted reality* jest także diegeza, która ma na celu uzyskanie realności poprzez identyfikację widza z narracją, co ma u niego wywołać poczucie autentyczności przekazu. Programy tego typu opierają się głównie na nieprawdziwych historiach, napisanych przez scenarzystów. Ich zadaniem jest wzbudzenie u widza jak największej wiarygodności i realności przedstawianych sytuacji.

Dlaczego ludzie oglądają seriale paradokumentalne?

Produkcje paradokumentalne pokazują rzeczywistość bliższej tej, w której żyją ich odbiorcy. Są w nich ukazywane problemy zwyczajnych ludzi, które mogłyby się przydarzyć w codziennym życiu. O wysokiej oglądalności produkcji *scripted reality* decyduje przede wszystkim scenariusz, w którym są opisane historie, głównie o patologiach społecznych. Ludzie oglądają je i wierzą we wszystkie opowieści, współczują bohaterom, zazdroszczą lub wyśmiewają się z nich. Seriale paradokumentalne dla części telewidzów są źródłem wskazań, wzorami do naśladowania w trudnych sytuacjach. Często doszukują się analogii między fikcyjnym wydarzeniem a swoim życiem. Uwidacznia się w tym miejscu podejście użytkowania korzyści, jakim jest utożsamianie się z bohaterami poszczególnych odcinków. Dlatego scenariusze są tworzone na wzór prawdziwego normalnego życia, które reprezentują

[98] K. Machtyl, *Desymbolizacja i cierpiący znak. Ku nowej kulturze?* [w:] *Kultura i historia*, 2013, nr 24, http://www.kulturaihistoria.umcs.lublin.pl/archives/5072, data dostępu:03.12.2014.
[99] Serwis Eduteka, *Interpretacja dyskursywna*, http://www.eduteka.pl/doc/interpretacja-dyskursywna, data dostępu:02.12.2014.

życie większości Polaków. Problemy i historie opisywane w *scripted reality* mają być dostosowane do obecnej kultury i społeczeństwa.

Okił Khamidow, producent najpopularniejszych seriali paradokumentalnych takich, jak *Dlaczego ja?* i *Pamiętniki z wakacji*, oraz osoba odpowiedzialna za sukces serialu *Świat według Kiepskich*, podkreśla, że ludzie chętnie chcą występować w tego typach produkcjach – jak zaznacza, mają w bazie ponad 25 tys. zgłoszeń.

Na castingi do seriali zgłaszają się przede wszystkim emeryci, renciści i młodzież, a motywy ich udziału są przeróżne. Część z nich chce wystąpić w serialu paradokumentalnym w celu czysto zarobkowym, inni chcą stać się sławni i wystąpić w telewizji albo przeżyć niezapomnianą przygodę[100]. Ludzie w udziale w produkcji paradokumentalnej widzą szansę na odmienienie swojego dotychczasowego życia lub jego urozmaicenie. Swoje motywy argumentują w następujący sposób:

- Castingu się nie boję. Słyszałam, że komisja zadaje pytania, ale trudno, coś tam powiem, żeby nie wyjść na idiotkę. Najbardziej czekam na zadanie aktorskie. […] Myślę, że mam szansę na zrobienie kariery. Jednego aktora z takiego serialu widziałam na ulicy we Wrocławiu i od razu go rozpoznałam. Czyli popularność po tym jakaś jest. – Agnieszka, dwudziestosześcioletnia asystentka biura[101].

- Wszystkie seriale oglądam jeden po drugim. Teraz w wakacje leciały powtórki, to oglądałem jeszcze raz. To są naprawdę ciekawe, takie ludzkie historie. […] Na co dzień zazwyczaj się nudzę. […] Muszę szczypać się na jedzenie, auto sprzedałem i modlę się tylko, żeby nie zachorować, bo na leki by już zabrakło. Mam nadzieję, że dostanę rolę i poprawię sobie ten skromny żywot – uważa inny kandydat do serialu paradokumentalnego, Włodzimierz, 57-letni rencista[102].

Wpływ paradokumentów na kulturę

Mówiąc o aktorach-amatorach można zauważyć nowe zjawisko w show biznesie – osoby, występujące w produkcjach *scripted reality* stają się celebrytami. Świadczyć o tym może popularność i obecność naturszczyków w mediach. Przykładem mogą być osoby występujące w telenoweli paradokumentalnej nadawanej przez stację VIVA Polska – *Miłość na bogato*. Aktorzy-amatorzy stali się pewnego rodzaju celebrytami, którzy pozują na

---

[100] Gazeta Wyborcza, *Mięsny jeż – recepta telewizji na kryzys*, http://wyborcza.biz/biznes/1,100896,13204829,_Miesny_jez__recepta_telewizji_na_kryzys__Miliony.html#ixzz3LnmVzVKK, data dostępu:20.11.2014.

[101] Serwis informacyjny Onet, *Kto gra w serialach paradokumentalnych?*, http://tygodnik.onet.pl/kraj/kto-gra-w-serialach-paradokumentalnych/zhf6m, data dostępu:25.11.2014.

[102] *Ibidem*, data dostępu: z 25.11.2014.

imprezach i korzystają ze sławy, jaką zyskują dzięki udziałowi w programach *scripted reality*. Można nawet zauważyć, że aktorzy-amatorzy, występujący w *scripted reality,* tworzą własne środowisko zawodowe. Świadczyć o tym może opisywany przez media transfer aktora-amatora, Jacka Mędrali z produkcji paradokumentalnej *Wawa non stop,* do serialu *Miłość w rytmie disco*. Na udział w produkcjach paradokumentalnych decydują się także osoby już znane, przykładem może być udział w produkcji TVN *Szpital*, lidera zespołu Weekend, Radosława Liszowskiego oraz modelki Patrycji Pająk.

Należy także zauważyć, jak dużą rolę produkcje *scripted reality* odgrywają w Internecie. Oprócz tego, że są chętnie oglądane na różnych platformach streamingowych, to są też materiałem do tworzenia virali video. Odcinki są poddawane wielu przeróbkom lub parodiom, a następnie zamieszczane na serwisach video, głównie YouTube i rozpowszechniane, zwłaszcza przez portale społecznościowe. Dlatego w Internecie można znaleźć przeróbki video z wampirem z *Ukrytej prawdy* lub też z Dariuszem z *Trudnych spraw*, który dzielnie walczy o względy kobiety spotkanej w klubie. Jednym z najpopularniejszych virali były przeróbki odcinka *Pamiętniki z wakacji*, w którym została przedstawiona potrawa o nazwie „mięsny jeż", który szybko stał się obiektem żartów i zapisał się w historii polskiej kultury popularnej. Można powiedzieć, że viral ten jest kultowym i szlagierowym znakiem programów *scripted reality*.

Podsumowanie

Formaty *scripted reality* wyjątkowo przypadły do gustu polskim widzom. Cały czas pojawiają się nowe produkcje tego typu, co pokazuje, że rynek telewizyjny jest wciąż nienasycony i ulega zmianie. Ludzie chętnie oglądają seriale paradokumentalne, bo mają one w sobie elementy, które wskazują na autentyczność i realność wydarzeń w nich przedstawianych. Problemy poruszane w produkcjach paradokumentalnych są bliskie widzom i często utożsamiają lub porównują kłopoty, z jakimi borykają się bohaterowie, do swoich własnych przeżyć i doświadczeń. Paradokumenty wzbudzają pewną fałszywą rzeczywistość, w którą widzowie wierzą lub chcą wierzyć. Tym bardziej, że występują w nich „prawdziwi" ludzie, którzy nie są tak piękni i nie posługują się tak wyszukanym słownictwem, jak aktorzy w wysokobudżetowych produkcjach.

Na dominację seriali paradokumentalnych, która jest zauważalna w ramówkach telewizyjnych, wpłynął kryzys ekonomiczny. Problemy finansowe dotknęły również rynek medialny, dlatego producenci poszukują wciąż nowych rozwiązań, które maksymalnie obniżą koszty realizacji produkcji telewizyjnych. Programy *scripted reality* idealnie spełniają ten

warunek – są tanie, a w dodatku szybko się je realizuje. Jakość tych produkcji, niestety, nie jest już zadowalająca, ale popularność seriali paradokumentalnych pokazuje, że widzom nie przeszkadza wątpliwa zawartość i przekaz programów, a nawet wręcz przeciwnie, wydaje się, że mało profesjonalne i nieszczegółowe podejście jest jej atutem.

Seriale paradokumentalne z powodzeniem wypierają z telewizji inne produkcje telewizyjne, przede wszystkim telenowele. Wracając ze szkoły lub pracy, widzowie niemalże na każdym kanale mogą obejrzeć programy *scripted reality*, które są emitowane do późnych godzin wieczornych. Ich proliferacja, pozwala na stwierdzenie, iż w niedługim czasie, format ten stanie się samodzielnym gatunkiem, który będzie dominował nie tylko w ofertach programowych, ale także na internetowych platformach typu VOD, gdzie już teraz cieszą się dużym zainteresowaniem widzów.

Abstract

Since 2005 we can see that more and more TV productions are oriented on drama and tragedy. Analysis of program offers of the most popular channels in Poland allows to notice domination of the scripted reality productions. Viewers like watching TV paradocumentary series - every day they want to see how the new characters solve their problems. On television occurs proliferation of paradocumentary programs. With each season are creating new programs, which production is much cheaper than the implementation of a reality show. By examining the most popular paradocumentary series, I want specify the most important features of these productions such as tautology or the presence of amateur actors.

Bibliografia

1. Godzic W., *Telewizja i jej gatunki po „Wielkim Bracie”,* Kraków, 2004.
2. Brenton S., Cohen R., *Polowanie na ludzi*, Warszawa, 2003.
3. Machtyl K., *Desymbolizacja i cierpiący znak. Ku nowej kulturze?*,[w:] *Kultura i historia*, 2013, nr 24, http://www.kulturaihistoria.umcs.lublin.pl/archives/5072, data dostępu:03.12.2014.
4. Portal Wirtualne Media, *Pamiętniki z wakacji: 16 mln zł z reklam, 2,21 mln widzów „mięsnego jeża”* http://www.wirtualnemedia.pl/artykul/pamietniki-z-wakacji-16-mln-zl-z-reklam-2-21-mln-widzow-miesnego-jeza-wideo, data dostępu 28.11.2014.
5. Portal Wirtualne Media, *Szkoła hitem TVN. Wiosną drugi sezon*, http://www.wirtualnemedia.pl/artykul/szkola-hitem-tvn-wiosna-drugi-sezon, data dostępu 10.12.2014.

6. Serwis Eduteka, *Interpretacja dyskursywna*, http://www.eduteka.pl/doc/interpretacja-dyskursywna, data dostępu 02.12.2014.
7. Serwis informacyjny Onet, *Kto gra w serialach paradokumentalnych?* http://tygodnik.onet.pl/kraj/kto-gra-w-serialach-paradokumentalnych/zhf6m, data dostępu 25.11.2014.
8. Serwis internetowy Rzeczpospolitej-Ekonomia, M. Lemańska, *Sezon na fabularyzowane dokumenty w telewizji*, http://www.ekonomia.rp.pl/artykul/990561.html?print=tak&p=0, data dostępu 23.11.2014.
9. Serwis internetowy Gazety Wyborczej-Biznes, *Mięsny jeż – recepta telewizji na kryzys*, http://wyborcza.biz/biznes/1,100896,13204829,_Miesny_jez__recepta_telewizji_na_kryzys__Miliony.html#ixzz3LnmVzVKK, data dostępu 20.11.2014.
10. Słownik Języka Polskiego SJP, http://sjp.pl/paradokument, data dostępu 29.11.2014.

Alicja Żardecka

Zjawisko tabloidyzacji polskich paradokumentów - analiza przekazu, a także charakterystyka jego odbiorców

Współcześnie w polskich mediach możemy zaobserwować lawinę paradokumentów, które relacjonują codzienne życie Polaków. Stanowią one fenomen wśród określonej grupy widzów, niezależnie od podejmowanej tematyki czy płaszczyzny wydarzeń. Obecnie szczególną popularnością cieszą się tzw. paradokumenty, których domeną jest prostota treści. Warto dokonać analizy sposobu wypowiadania się i komunikowania w paradokumentach, a także związków tych treści z tabloidem. Okazuje się, że przekaz i język w prasie tabloidowej, który zyskał rzesze sympatyków, został przeniesiony na ekrany z równie dużym sukcesem.

W celu analizy powyższych zagadnień należy wyjaśnić te, związane z paradokumentem i samym tabloidem. Zamiennikiem popularnego paradokumentu jest *docusoap* czyli *documentary soap opera*. Znawcy gatunku poddają to nazewnictwo pod wątpliwość. Dokumentalna opera mydlana pojawiła się około dziesięć lat temu w Polsce i definiuje się ją jako „odmianę cyklicznie emitowanego paradokumentalnego filmu telewizyjnego, relacjonującego dramatyczne sceny z codziennej pracy jednostek straży pożarnej, policjantów lub pracowników pogotowia ratunkowego". Prezentowane na ekranie sytuacje zazwyczaj opatrywane są komentarzem zza kadru. Programy te z całą pewnością nie są też samą operą mydlaną, gdyż gatunek ten jest utworem fabularnym, stanowiącym podzieloną na odcinki, rozłożoną w czasie, całość dramaturgiczną, w której przedstawiona jest wielowątkowa historia zamkniętej grupy pierwszo- i drugoplanowych bohaterów.

By zrozumieć fenomen telenowel dokumentalnych w Polsce, trzeba cofnąć się do 1999 roku, kiedy to rozpoczęto emisję kultowego *Szpitala Dzieciątka Jezus* na kanale drugim w telewizji publicznej, a także paradokumentu *Pierwszy krzyk*. Obie produkcje reklamowano jako historie zwykłych ludzi na temat otaczającej nas rzeczywistości. Wówczas uwydatniło się kilka zasadniczych atrybutów tego gatunku. Przede wszystkim dobór scenerii szpitala, czyli miejsca, z którym miewał styczność każdy człowiek, wzmacnia efekt ‚prawdziwości" historii. Ponadto zdecydowano się na dobór tematów uniwersalnych, tj. chorób, śmierci, zdrad,

narodzin, etc. Bohaterowie musieli zmierzyć się z trudami codzienności, tymi najbardziej dramatycznymi i uporczywymi. Nieustannie towarzyszyła im kamera i lektor, który na bieżąco komentował bieg wydarzeń. Prawdziwość wydarzeń, emocje i życiowe zakręty doskonale „sprzedały się” w telewizji. Widz odnalazł w losach bohaterów podobne do swoich rozterki i zrozumienie.

Konkludując, znane są określone cechy paradokumentów, dzięki którym liczba miłośników tego gatunku wzrasta. Po pierwsze stanowią zestawienie wielu odcinków, a w każdym z nich zmianie ulega fabuła i historia. Produkcja, zamknięta kompozycyjnie, prezentuje się według ściśle określonego schematu:

- na początku miejsce wydarzeń, tj. wybrane miasto lub wieś, podobnie, jak w dokumencie;
- przedstawienie bohaterów odcinka, czyli imion, nazwisk, miejsca zatrudnienia czy statusu społecznego;
- następnie zawiązanie akcji poprzez ukazanie problemu;
- właściwa akcja, a w tym m.in. opis odczuć i emocji towarzyszących bohaterom, próby rozwiązania problemu, etc;
- komplikowanie się spraw, tzn. bohater epizodu wpada w jeszcze większe problemy i towarzyszy mu wręcz pasmo nieszczęść;
- *happy end*, czyli szczęśliwe zakończenie - wygrana walka z problemami, pokonanie trudności. Bohater rozpoczyna nowy, lepszy etap w swoim życiu bądź powraca do sytuacji z początku odcinka.

Dodatkową cechą paradokumentów jest wszechwiedzący narrator, który komentuje bieżące wydarzenia i po każdym bloku reklamowym streszcza dotychczasowe poczynania bohaterów. To tak naprawdę „udawany” dokument, który „miesza się samym z ewidentnymi ingerencjami reżysera, a sceny z życia bohaterów przeplatają się z wejściami, w których wprost do kamery zwierzają się oni ze swoich przeżyć. Tworzy to konstrukcję cokolwiek osobliwą i nienaturalną”.

Współczesny paradokument jest bez wątpienia tabloidem. Słowo to kojarzy nam się głównie z papierowymi wydaniami gazet, jednakże specyfika paradokumentu wskazuje na znaczne podobieństwa tej prasy z telewizyjnymi epizodami. Dawniej słowa *tabloid* używano w odniesieniu do formatu danego dziennika, był o połowę mniejszy niż typowa gazeta, dzięki czemu był bardziej funkcjonalny i wygodny. Pierwsze tego typu pismo ukazało się już w 1903 roku i był to *Daily Mirror*. Ówcześnie tabloidem zamiennie określa się tak zwaną *prasę bulwarową* lub *bulwarówkę*. To teleologiczne medium nastawione jest przede

wszystkim na zysk, przy czym nie przestrzega zwykle standardów etyki dziennikarskiej. Gazeta tabloidowa nie skupia się na przekazaniu rzeczowej informacji. Podstawą jest dostarczenie rozrywki, w sposób który trafia do określonej grupy odbiorców czyli warstwy pracowniczej . Co więcej wątpliwie wiarygodne treści napełnione są dużym ładunkiem emocjonalnym.

Okazuje się, że pomimo zdystansowania od tabloidowych pism innych opiniotwórczych mediów, wiele z nich często zapożycza techniki identyfikowane właśnie z tą prasą. Wówczas zjawisko to nazywa się tabloidyzacją mediów. Jest to ‚zbliżanie formy języka, obrazu świata w mediach głównego nurtu do treści, formy, języka obrazu świata do prasy tabloidowej. w trosce o utrzymanie poziomu czytelnictwa, tzw. oglądalności czy liczby słuchaczy, takie media dotychczas uważane za poważne zaczynają się odwoływać do tego, co było dotychczas źródłem popularności tabloidów. By nie być gołosłownym, przytoczę kilka wyznaczników, na podstawie których uwydatnia się proces tabloidyzacji:

- zaskakująca tematyka treści artykułu;
- historia dotyczy jednej osoby bądź rodziny;
- identyfikacja z odbiorcą, dzięki stosowaniu zaimków i czasowników w pierwszej osobie liczby mnogiej w konstruowaniu tytułów;
- potoczny język, pełen kolokwializmów;
- hiperbolizacja;
- duży ładunek emocjonalny w tytule;
- poruszanie prywatnych, intymnych spraw;
- nagłówek, który bezpośrednio zwraca się do czytelnika, szokujący;
- ocena bohaterów, zwykle krytyczna i jednoznaczna.

Ponadto bardzo często stosowane jest mieszanie faktów np. z opiniami, dramatyzm opowiadania, nadużywanie neologizmów, itd.

Związek treści tabloidowych z tymi przekazywanymi nam w paradokumentach jest bardzo duży. Analiza tych zależności wymaga zapoznania się bliżej z produkcjami paradokumentalnymi. Warto przebrnąć przez najpopularniejsze przykłady obecnie promowanych telenowel dokumentalnych, dzięki którym zrozumiemy zjawisko tabloidyzacji. Co więcej dowiemy się, jak funkcjonuje język charakterystyczny dla tego typu produkcji.

Pierwszym wybranym przykładem będzie *Dlaczego ja?*. Ta produkcja stacji Polsat emitowana jest od 15 marca 2010 roku . w ciągu czterech lat ukazało się 597 odcinków w dziesięciu seriach. Paradokument okazał się sukcesem, stąd też zapoczątkował inne

o podobnej tematyce. Przez 44 minuty odcinka widz poznaje losy głównych bohaterów, które nieustannie się komplikują. Wiele z sytuacji i ról opanowały cyberprzestrzeń i obecnie funkcjonują jako kultowe. Każdy odcinek rozpoczyna się standardowo, gdy lektor mówi np.: ,,Radom. Tu mieszka 23-letnia Marta Jakubik. Dziewczyna jest w szoku kiedy otrzymuje telefon z komisariatu policji z prośbą, a by się w na nim pojawić. Powodem jest jej przyrodnia ośmioletnia siostra Emilia i czternastoletni brat Oskar…". Po krótkim wstępie rozpoczynają się zwierzenia uciskanej bohaterki. Szczególnym zjawiskiem jest język tabloidowy, który towarzyszy wypowiedziom. Podpisy cechują się prostotą sformułowań. Otrzymujemy komunikaty typu: ,,w rocznicę ślubu jej mąż postanowił zrobić pranie", ,,syn sąsiadki nie widział wcześniej masła" czy też ,,wychowuje cudze dziecko". Dostrzegamy kolokwialne sformułowania, nacechowane emocjonalnie, związane z codziennością. Co ciekawe podpisy często przeplatają fakt z sugestią, w stylu ,,czy Marta zdradziła męża?" To standardowy zabieg, który podbudza do identyfikowania się z bohaterem odcinka.

Trudne sprawy to kolejna telenowela paradokumentalna emitowana od 28 lutego 2011 roku w Polsacie. Po zapoznaniu się z 491 epizodami, bez wątpienia można stwierdzić, iż produkcja niewiele różni się od poprzedniczki. Zgodnie ze schematem lektor ponownie wprowadza nas w rozwinięcie akcji, by finalnie rozwiązać trudny problem. Bardzo charakterystyczny jest utwór muzyczny, firmujący epizod. Cytując: ,,By trudne sprawy zniknęły gdzieś, niech twoje serce rozwiąże je", już wiemy, że wkraczamy w świat ludzkich spraw. Płycizna komunikatu pozwala trafić do najmniej wymagających odbiorców.

Miejsce rozgrywania akcji polskich paradokumentów nie ogranicza się jedynie do podawania nazwy miejscowości. Wzorem pierwszych docusoap, scenerie przeniesiono do *Szpitala* w TVN. i tym sposobem widz poznaje grupę lekarzy i pacjentów. Obserwujemy nie tylko problemy zdrowotne bohaterów, wypadki, narodziny, śmierć. Pacjenci dzielą się z lekarzami swoimi rozterkami, a każda choroba przeplata się z życiowymi perturbacjami. Akurat ta produkcja bardzo dobrze radzi sobie w rankingach. Jest to najchętniej oglądany paradokument w Polsce. Średnia oglądalność jego premierowych odcinków w okresie od 1 do 12 września 2014 roku wyniosła 2,09 mln widzów, co przełożyło się na prawie 21 proc. udziału w rynku telewizyjnym wśród wszystkich widzów oraz 20 proc. w grupie komercyjnej - wynika z danych Nielsen Audience Measurement przygotowanych dla portalu Wirtualnemedia.pl. Skąd fenomen tego serialu ? Paradokument *Szpital* w swoich staraniach stawia na detale, tzn. stara się jak najlepiej odzwierciedlić szpitalną rzeczywistość. Producentka serialu- Krystyna Lasoń podkreśla, że:

> Chcemy, żeby widzowie, ale też lekarze uwierzyli, że nasz szpital działa naprawdę, że jest realny, żeby przypominał prawdziwy szpital, ale przy tym wszystkim był przyjazny, nie był dla pacjenta stresem. Na planie skupiamy się na przestrzeganiu procedur medycznych, mamy konsultantów, którzy czuwają nad wszystkimi zabiegami, które robimy. Nawet jeśli aktor w trakcie nagrywania sceny się pomyli, konsultant natychmiast weryfikuje błąd. Lekarze-konsultanci są z nami od początku powstawania scenariusza, to od nich pochodzą opowieści o pacjentach *i* prawdziwych przypadkach, a my z tego wybieramy historie i składamy je w interesujące nas epizody. Chcieliśmy też, żeby statyści, epizodyści byli ludźmi, którzy faktycznie pierwszy raz w życiu są na planie. Żeby nie byli to ludzie, którzy wiedzą, jak zachować się przed kamerą, bo nie chcemy, żeby oni grali tylko, żeby byli w stu procentach sobą.

Nie o prawdziwości, a wręcz grotesce mówi się w odniesieniu do kolejnej polskiej produkcji, albowiem *Pamiętniki z wakacji* okazały się hitem w cyberprzestrzeni.
Pamiętniki z wakacji wręcz zatrzęsły Polsatem. Emitowano je od 2 października 2011 roku do 28 kwietnia 2013 roku w soboty i niedziele o godz. 17.45. Pomimo małej liczby odcinków, bo tylko 48, bohaterowie zyskali ogromną popularność. Serial opowiadał o losach ludzi wypoczywających na wakacjach w egzotycznym kraju. w pierwszej serii miejscem akcji był hiszpański kurort Lloret de Mar, zaś w drugiej i trzeciej wyspa Gran Canaria. Co ciekawe, gościnnie pojawił się w obsadzie Krzysztof Ibisz, co świadczyło o rosnącej popularności serialu. Sposób wypowiadania się przez bohaterów w połączeniu z luksusową oprawą bawił odbiorców, wszak fabuła potrafiła zaskoczyć.

Na koniec warto wskazać, że *Szkoła* to jedna z najnowszych produkcji telewizyjnych, która przenosi nas tym razem do murów typowej polskiej szkoły. Tu dominują problemy nastolatków i borykanie się z okresem dojrzewania. Przede wszystkim podkreślono role dorosłych w rozwiązywaniu młodzieńczych bolączek.

Takich przykładów w polskiej telewizji jest naprawdę dużo. Niezależenie od sympatii i antypatii, zyskują one coraz większą popularność. Co łączy powyższe paradokumenty? Przyjmują cechy tabloidów, przez co trafiają do ściśle określonej grupy odbiorców. Poza schematem epizodu, który scharakteryzowałam powyżej można wykazać wspólne aspekty. Głównym jest wspólny tabloidowy język oraz krzykliwy, bardzo emocjonalny sposób porozumiewania się. Trudno nie dostrzec, że w większości przypadków bohaterowie kierują się uczuciami i emocjami, nie podejmują racjonalnych decyzji. To zwykle komplikuje i tak dość zagmatwane życiowe rozterki.

Kim jest bohater paradokumentu? To postacie mocno stypizowane, np. alkoholik zaniedbujący rodzinę czy pracoholik nie mający czasu dla swoich dzieci. Ponadto w większości przypadków reprezentują niższe warstwy społeczne, pochodzą z mniejszych miast lub wsi. Obserwujemy nie tylko zmagania dorosłych, ale tak jak w przypadku paradokumentu *Szkoła,* mamy do czynienia z dziećmi i nastolatkami. Jako, że przedział

wiekowy jest duży, każdy widz może identyfikować się z bohaterem danego epizodu. Ich główną funkcją jest odgrywanie prawdziwej rzeczywistości i problemów. Dzięki temu odbiorcy programu mogą szukać wskazówek i porad w rozwiązaniu własnych spraw. Co ciekawe mamy do czynienia z prostym podziałem, niczym z dziecięcej bajki, na bohaterów złych i dobrych. Jest wyraźnie zarysowana granica między postacią negatywną a pozytywną. Tak jak tabloid utwierdza czytelników w ściśle określonych tendencjach, tak paradokument wpaja pewne stereotypy. Prosty odbiorca docusoap identyfikujący np. bezrobotnego mężczyznę z lenistwem i alkoholizmem, utwierdzi się w określonym przekonaniu. To pewnego rodzaju próba przypodobania się publiczności.

Dopełnieniem wiedzy o polskich paradokumentach jest wskazanie na istnienie różnych typów tej produkcji. Zatem:

- pierwszy typ skupia się na Polakach z małych miejscowości bądź wsi, bez wyższego wykształcenia i perspektyw na życie, tzw. Obywatel Polski B,
- drugi rodzaj stanowią paradokumenty tematyczne, koncentrujące się na wybranym aspekcie życia społecznego, jak np. szkoła czy wyjazdy na wakacje,
- trzeci, ostatni typ, przedstawia Polaków jako Obywateli Zachodu (a przynajmniej takich, którzy do tego miana aspirują).

Współczesny paradokument jest bez wątpienia tabloidem. Słowo to kojarzy nam się głównie z papierowymi wydaniami np. *Super Expressu* czy *Faktu*. w tym miejscu należy podkreślić jakie związki z tabloidem posiada paradokument. Tak jak wskazuje K. Handke mamy do czynienia z ograniczeniami językowymi i pauperyzacją środków językowych. w konsekwencji, tego typu komunikacja, która towarzyszy tabloidowi i docusoap powoduje ograniczenia intelektualne. „Myślenie językowe z uporządkowanym, zhierarchizowanym systemem pojęć ustępuje bowiem myśleniu przy pomocy środków parajęzykowych – wizualnych odnoszących się do przypadkowych, nieuporządkowanych fragmentów rzeczywistości.” Uproszczając, sposób wyrażania bazowych komunikatów dla dokumentu ma dostosowywać się do odbiorcy o niekoniecznie bogatej znajomości języka. Na korzyść stabloidyzowanych treści przemawia prostota języka, która pomaga uniknąć niedopowiedzeń, nieporozumień, a przede wszystkim przyjąć komunikat, takim jaki jest. Co więcej stosowanie typowego języka tabloidowego nie skłania do żadnej refleksji, czyni komunikat bardzo kolokwialnym. w prasie tabloidowej komunikat opiera się na krótkich hasłach, ale przede wszystkim kolorowych, dużych fotografiach. Tak samo jest w paradokumentach - w komunikacie audiowizualnym docierają do nas krzyki, dziwne gwałtowne zachowania,

abstrakcyjne sytuacje, bardzo silne emocje. Przy tak dużym natężeniu obrazu, sposób wypowiedzi schodzi na dalszy plan.

Następnie, tak jak w tabloidzie, w paradokumentach liczy się przede wszystkim sensacja. Epizod bazuje na swojej atrakcyjności, trzyma w napięciu, jest kontrowersyjny i nieprzewidywalny. Spokojna egzystencja zostaje zachwiana przez tragedię: chorobę, zdradę, porwanie, śmierć. Trzymająca w napięciu fabuła pobudza odbiorcę do oczekiwania na rozwinięcie akcji. Bohaterowie, w sposób bardzo emocjonalny, opowiadają o swoich przeżyciach. Zadają pytania retoryczne, płaczą, wątpią i zdradzają swoje plany. Grunt, że rozbudzają ciekawość i stopniują napięcie. Spełnia się niejako misja brukowca, czyli sprzedawanie sensacji.

O ile w paradokumentach mamy do czynienia z przerysowanymi emocjonalnie zachowaniami, tak w tabloidzie formą wyrazu są elementy graficzne. Można wymienić:

- zmanipulowane fotografie,
- infografiki;
- formy komiksowe;
- grafiki o silnych kontrastowych barwach;
- krzykliwe hasła o dużej kolorowej czcionce;
- horoskop;
- grafiki erotyczne.

W kontekście jakości tabloidowych komunikatów abstrakcyjne może wydawać się przesłanie historii w epizodach. Mianowicie promowane są pewne wartości szczególnie prorodzinne. Niemalże każda z historii dotyczy rodziny, niezależnie od jej modelu przy wspólnych działaniach, familii udaje się wybrnąć z najgorszych opresji. Jest to w pewnym sensie pozytywny element stabloidyzowanego medium.

Co istotne, w obu przypadkach bardzo ważne są emocje i uczucia. Bez nich żadna forma tabloidu nie miałaby racji bytu. Samo bazowanie na sferze emocjonalnej nie skłania do zaawansowanego skupienia.

Warto zastanowić się nad fenomenem tego gatunku. Kto jest odbiorcą tabloidów i paradokumentów? Język jest prosty, nasycony dużym ładunkiem emocjonalnym, nastawiony na sensację. Miłośnicy gatunku, szczególnie Ci o ograniczonej kompetencji komunikacyjnej, bez dużego wysiłku mogą zarejestrować to, co produkcja przekazuje, przy czym przez brak nadmiaru merytorycznych treści, łatwo przyswoić fabułę. Okazuje się, że paradokumenty są interesującą opcją w popołudniowej przerwie. Ponadto popularność tego gatunku wynika z tego, że jest on traktowany w sposób prześmiewczy. Tego typu produkcje stają się

internetowymi hitami, a więc dużo się o nich mówi, pisze czy tworzy z nich parodii. z drugiej strony ich popularność tkwi też w tym, że - podobnie jak w reality show - "aktorami" są właśnie zwykli ludzie, z takimi samymi kompleksami, jak my i z podobnymi problemami. Zachodnie stacje ukazują zwykle wyidealizowane życie gwiazd, które jest trudno dostępne albo wręcz nieosiągalne dla przeciętnego człowieka i przez to mało zrozumiałe. Natomiast polskie paradokumenty ukazują dobrze nam znaną, szarą rzeczywistość. Problem pojawia się jednak, gdy miłośnicy paradokumentów z telewizji przeniosą się do Internetu. Wówczas śledzenia losów bohaterów nie można tłumaczyć jedynie nudą w przerwie domowych porządków.

Tak naprawdę zainteresowanie trudnymi sprawami prostych bohaterów wynika z tego, że lubimy oglądać innych w sytuacjach, w których sami nie chcielibyśmy się znaleźć. Ten fenomen wynika z ludzkiej potrzeby oglądania cudzego nieszczęścia, prezentowane w podobnej, tabloidowej formie sprawia, że widz czuje się lepiej we własnym, może nie idealnym, ale w miarę spokojnym i poukładanym życiu. Krótko mówiąc, lubimy czuć się lepsi. Odbiorca komunikatu przestaje zazdrościć bogatego i udanego życia bohaterów. Do tej pory typowe opery mydlane pokazywały nam emerytów na wczasach, szczęśliwych bezrobotnych i bogate pielęgniarki. Odbiorców przestały fascynować seriale typu *Klan* z wyidealizowaną wizją rodziny. Wreszcie mają poczucie, że telewizja ukazuje ich codzienne problemy, a nie uczuciową plątaninę spod znaku *Mody na sukces*. Na ich tle, popularne opery mydlane sprawiają wrażenie jeszcze bardziej odrealnionych wytworów wyobraźni scenarzystów. Polak już nie chce zazdrościć, chce co najwyżej szukać zrozumienia swojej trudnej sytuacji u bohaterów paradokumentów.

Bez wątpienia polskie paradokumenty są tabloidami. Nie informują a narzucają nam pewien sposób myślenia o świecie. Wszelkie cechy papierowych wydań, odnalazły się oszałamiająco szybko w ekranie telewizora. Nie musimy już płacić za sensacje w „Super Expresie”, wystarczy włączyć tylko Polsat czy TVN. Dostępność w tym wypadku stanowi o dużym sukcesie. Możemy legalnie i bez wyrzutów sumienia podglądać innych. a to widzowie paradokumentów lubią najbardziej.

Abstract

In our times at Polish media we can talk about the avalanche *docu soapes* which are relating the daily living of Poles. They constitute the phenomenon amongst the specific group of spectators, irrespective of the taken subject matter or the plain of events. a way of communicating is an interesting phenomenon both of actors of events between oneself and led

narration. Applying typical tabloid language is inducing reflection to none, what's more is making the announcement very much colloquial. The simplicity of language is helping to avoid oblique statements, of misunderstandings, and above all we are accepting the announcement, so which is. Human tragedies are characteristic of tabloids, however at the sudden twist the production is having a happy ending. It results from the simple rule: we like to watch other to be in situations, in which alone we wouldn't like. Huge resemblance exists, between what for us every day tabloids serve (mainly press), and with way of saying.
The work is analysis of the way of announcing in *docu soapes*, as well as of connections of these contents with the tabloid. It turns out, that the transmission and the tongue in the tabloid which gained crowds of sympathizers, was transferred to screens from planes with most success. An attempt to characterize the production of this type for the recipient will be made.

Bibliografia

1. Handke K., *Socjologia języka*, Warszawa 2009.
2. Hendrykowska M., *Telenowela dokumentalna*, [w:] *Klucze do rzeczywistości. Szkice i rozmowy o polskim filmie dokumentalnym po roku 1989*, pod red. M. Hendrykowska, Poznań 2005.
3. Lisowska-Magdziarz M., *Media powszechne. Środki komunikowania masowego i szerokie paradygmaty medialne w życiu codziennym Polaków u progu*, Kraków 2008.
4. Pisarek W., *Wstęp do nauki o komunikowaniu*, Warszawa 2008.
5. Bucknall-Hołyńska J., *Trudna sprawa z docusoap czyli patologia życia codziennego*, ,,Kultura Popularna", 2013, nr i (35).
6. „Oblicza komunikacji", *Tabloidyzacja języka i kultury,* pod red. Ireny Kamińskiej-Szmaj, Tomasza Piekota, Marcina Poprawy, 3/2010, Wrocław 2010.
7. Alfredson I., *Tabloid*, [w:] *Obserwatorium żywej kultury - siec badawcza*, 29 styczeń 2014, [http://ozkultura.pl/wpis/2424/16].
8. Stańczyk J., *Codzienna porcja nieszczęścia*. o *serialach paradokumentalnych*, Kultura liberalna, nr 149 (46/2011), http://kulturaliberalna.pl/2011/11/15/stanczyk-codzienna-porcja-nieszczescia-o-serialach-paradokumentalnych/, dostęp w dniu 11 lity 2015.
9. Portal Fakt.pl. *Nowy serial o lekarzach z prawdziwymi aktorami*, 7 luty 2013, http://www.fakt.pl/Startuje-Szpital--nowy-paradokument-stacji-TVN,artykuly,197881,1.html.
10. Strona Internetowa Portalu Wirtualne Media, 8 luty 2015, http://www.wirtualnemedia.pl/artykul/ranking-paradokumentow-na-czele-szpital-dane-odcinek-po-odcinku.

11. Wasilewski J., *Język tabloidów - jego źródła i mechanizmy*, 6 luty 2015, http://www.rjp.pan.pl/index.php?option=com_content&id=1371.
12. Wikipedia, *Pamiętniki z wakacji*, 31 grudnia 2014, http://pl.wikipedia.org/wiki/Pami%C4%99tniki_z_wakacji.
13. Wikipedia, *Dlaczego ja?* http://pl.wikipedia.org/wiki/Dlaczego_ja%3F.
14. *Dlaczego ja?*, reż. O. Khamidov, 2010, 0:06- 0:20.

**

Julita Chmielewska

Spotkajmy się w „Domu" – rzecz o serialu, który stał się obrazem Polaków i Polski

W książce *Polskie tele-sagi. Mitologie rodzinności* Alicja Kisielewska stwierdza: „Każda kultura dostarcza jednostce gotowych, standardowych scenariuszy ważnych historii, układających się w porządek biograficzny, w które wpisuje ona swoje doświadczenie (…)"[1]. Zdaniem Kisielewskiej polskie rozumienie serialu ugruntowała literatura. Pisarze tacy jak Maria Dąbrowska, Eliza Orzeszkowa czy Henryk Sienkiewicz stworzyli „specyficzny wizerunek rodziny, zakorzeniony w polskiej tradycji, później przetwarzany i wykorzystywany w filmie, w powojennym radiu, w literackich serialach telewizyjnych, a także innych, takich jak *Dom* czy *Z biegiem lat, z biegiem dni*[2].

Analizując 25-odcinkowy polski serial *Dom*, słowa te wydają się bardzo trafne, bo jakkolwiek trywialnie to zabrzmi, do tego serialu scenariusz w dużej mierze napisało życie. W Polsce znanych jest kilka definicji serialu. Według Grażyny Stachówny serial to: „film dokumentalny lub fabularny zrealizowany przez telewizję lub dla telewizji, przeznaczony do rozpowszechniania na małym ekranie i składający się z więcej niż dwu odcinków"[3]. Inna definicja określa serial jako „odcinkową opowieść filmową, prezentowaną w telewizji w regularnych odstępach czasu (…)"[4]. Wedle tej definicji *Dom* nie wpisuje się w kanon serialu, co wyjaśnię w dalszej części artykułu. Od 1964 roku, gdy wyemitowano pierwszy polski serial *Barbara i Jan*, gatunek ten przeszedł długą drogę ewolucji. Serial rozgałęził się na mydlane opery, telenowele, telenowele dokumentalne, fabularne serie i miniserie[5]. Trudno nie zgodzić się z Wiesławem Godzicem, który określa współczesną rangę serialu, sytuując go obok wiadomości, talk-show i teleturnieju[6].

9 listopada 1980 roku Polacy mogli w swoich telewizorach obejrzeć pierwszy odcinek serialu *Dom*. Nie powstałby on bez trzech najważniejszych postaci: Andrzeja Mularczyka

[1] A. Kisielewska, *Polskie tele-sagi. Mitologie rodzinności*, Kraków 2009, s. 120.
[2] *Ibidem*, s. 93.
[3] G. Stachówna, *Film telewizyjny,* [w:] *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Film, kinematografia*, red. E. Zajicek, Warszawa 1994, s. 185.
[4] *Polskie seriale telewizyjne. Studium antenowe*, red. J. Uszyński, Warszawa 2001, s. 103.
[5] W. Godzic, *Telewizja i jej gatunki po „Wielkim Bracie"*, Warszawa 2004, s. 37.
[6] *Ibidem*.

i Jerzego Janickiego, którzy byli scenarzystami, oraz reżysera – Jana Łomnickiego. Ostatni odcinek *Domu* wyemitowano 17 grudnia 2000 roku. Nie oznacza to jednak, że serial był kręcony nieprzerwanie przez 20 lat. Na rozbieżności czasowe związane z jego powstawaniem wpłynęło kilka czynników. Pierwsza seria kręcona była w latach 1979–1981, wówczas powstało 11 odcinków. Stan wojenny wstrzymał produkcję, którą udało się wznowić twórcom w roku 1986, ale na krótko. Po nakręceniu 12. odcinka, plan zdjęciowy stanął na całe 10 lat i dopiero w 1996 roku nakręcono cztery nowe odcinki. Problemy finansowe zmusiły twórców do tego, by kolejne nagrywać w różnych odstępach czasowych[7]. W roku 1997 powstało ich cztery, w 2000 ostatnie pięć, co złożyło się w sumie na 25 odcinków. Mimo wszystkich trudności fabuła *Domu* jest chronologiczna. Dlaczego, mimo tak burzliwej realizacji i wieloletnich przerw, polscy widzowie pokochali ten serial? Odpowiedzi są dwie. Po pierwsze, fabuła *Domu* oparta jest na rzeczywistej historii Polski, czyli naszej historii. Po drugie, bohaterowie to zwyczajni, niepolukrowani ludzie, z ich problemami i radościami. To, co ich połączyło to warszawska kamienica przy ulicy Złotej 25. W tym artykule spróbuję dowieść, że poza *Domem* w polskiej kinematografii nie powstał nigdy serial tak bardzo oddający prawdę o Polsce i Polakach, i tak bliski życiu. Nie jest moim celem streszczanie 25 odcinków, dlatego postaram się opowiedzieć o najistotniejszych wydarzeniach historycznych pokazanych w serialu oraz o jego najważniejszych bohaterach.

Różni ludzie, jeden dom

Do *Domu* wchodzimy w marcu 1945 roku. Oficjalnie trwa jeszcze wojna, która rozproszyła po świecie mieszkańców kamienicy przy ulicy Złotej 25 w Warszawie. To, co widzimy w pierwszym odcinku, to zburzona stolica. Dom przy Złotej także jest do połowy zrujnowany, w oknach nie ma szyb, dawne mieszkania przypominają składowiska gruzu. Mimo to, dawni lokatorzy wracają tam w poszukiwaniu swojego domu. Poznajemy ich przez kilka kolejnych odcinków, a wraz z nimi ich historie, najczęściej bardzo smutne, bo naznaczone przez wojnę.

Filarem kamienicy był dozorca Ryszard Popiołek (w tej roli Wacław Kowalski). Popiołek to rodowity warszawiak, z dużym poczuciem humoru i gołębim sercem. Jego ulubione powiedzenie „koniec świata" jest ripostą na wszystko, co uczciwemu, kierującemu się prostymi zasadami moralnymi człowiekowi, nie mieści się w głowie[8]. Ryszard Popiołek pojawia się przy Złotej 25 jako pierwszy i natychmiast robi wszystko, by niemalże

[7] J. Zadworna-Gajda, *Dom – mówi to panu coś?*, „Życie Warszawy", 4 XI 2011, s. 18.
[8] J. Janicki, A. Mularczyk, *Co ty tu robisz człowieku? Dom. Opowieść filmowa*, Warszawa 1985, s. 19.

zrujnowany dom przystosować do zamieszkania. Serdecznie wita powracających dawnych lokatorów i z dozą niepewności przyjmuje tych nowych. W 12. odcinku Ryszard Popiołek umiera tragicznie wskutek wybuchu powojennej miny. Jeden z lokatorów kamienicy dowiadując się o tej tragedii, stwierdza tylko: „to taka warszawska śmierć".

Na miejsce Popiołka przychodzi Edward Prokop, każący tytułować się gospodarzem domu, w żadnym razie dozorcą. W istocie Prokop nie zasługuje nawet na miano ciecia i jest człowiekiem jednogłośnie znienawidzonym przez mieszkańców. To absolutny, zakompleksiony „sługus" władzy ludowej. Nie przeszkadza mu to w różnych machlojkach i krętactwach. Niezależnie od okoliczności powtarza zdanie: „dla mnie to małe piwo przed śniadaniem". Jest zupełnym przeciwieństwem Popiołka, o czym na każdym kroku przypominają mu mieszkańcy kamienicy.

Bohaterem, który jest spoiwem wszystkich 25 odcinków i którego dylematy otwierają fabułę serialu jest Andrzej Talar. Poznajemy go jako młodego żołnierza, który dezerteruje z wojska i ucieka do Warszawy[9]. Początkowo sprawia wrażenie młodego i naiwnego chłopca, który nie wie, co zrobić ze swoim życiem. Nie chce wracać na wieś, do rodzinnego Sierpuchowa, bo ma ambicje, aby się uczyć. Boi się także kary, która grozi mu za dezercję. W transporcie jadącym do Warszawy poznaje Basię Lawinównę wracającą po wojnie do swojego domu przy Złotej.

Ci przedwojenni…

Niewątpliwie wojna odcisnęła swoje piętno na wszystkich mieszkańcach kamienicy przy ulicy Złotej 25. Bez względu na okoliczności, w jakich zamieszkali właśnie tam, każdy z nich niósł w plecaku życiowych doświadczeń swoją trudną historię. Jedni chcieli jak najszybciej zapomnieć o 6-letniej wojnie i cieszyli się względnym spokojem i normalnością, inni nigdy nie pogodzili się z wypaczonym ustrojem, orłem bez korony i nazywaniem Polski Rzeczpospolitą Ludową. W tej części artykułu chcę przedstawić najważniejszych bohaterów *Domu*, dzieląc ich na „przedwojennych" i „powojennych", czyli tych, którzy nigdy nie zaakceptowali nowej rzeczywistości i tych, którzy szybko się w niej odnaleźli.

Wspomniana przeze mnie wcześniej Basia Lawinówna jest córką Leopolda Lawiny, który przed wojną był stomatologiem i wykładowcą. Na Złotą 25 Lawina wraca z amputowaną ręką, jest przerażony nową rzeczywistością i szczerze nienawidzi komunistów. Okazuje się, że w wyzwolonej Polsce ludzie tacy jak on nie mają już żadnego poważania.

[9] *Ibidem*.

Andrzej Talar zamieszkuje wraz z Lawinami, z czasem zostaje mężem Basi, choć jej ojciec od początku jest mu nieprzychylny. Zauważa, że on i jego córka pochodzą z różnych środowisk i myślą różnymi kategoriami. Andrzej zaczyna studia na Politechnice i bardzo wierzy w idee socjalizmu, Basia studiuje medycynę. Ich małżeństwo rozpada się, gdy po latach wojennej zawieruchy wraca Łukasz Zbożny, jedyna prawdziwa miłość Basi. Stosunek Leopolda Lawiny do zięcia pokazuje, jak wielkie były mentalne granice pomiędzy przedwojenną polską inteligencją, a ludźmi, którzy przyjęli Rosjan jako wyzwolicieli Polski i zaufali doktrynie komunizmu.

Kolejną postacią, której trudno było pogodzić się z życiem w nowych realiach i życiem w ogóle był lekarz Sergiusz Kazanowicz (w tej roli Tadeusz Janczar). Doktor Kazanowicz wraca na Złotą 25 z obozu koncentracyjnego. Jest najbardziej wycofanym lokatorem, cierpi na poobozowy syndrom KZ, ukrywa się w ciemnym mieszkaniu przed światem. Jego najbliższym przyjacielem staje się pies Karo, który przeżył powstanie warszawskie i wrócił na Złotą. Okrutne doświadczenia, patrzenie na eksperymenty obozowe, nie pozwalają doktorowi wrócić do praktyki lekarskiej. Tylko dwa razy godzi się pomóc sąsiadom – raz, gdy odbiera poród i drugi raz, gdy odratowuje po próbie samobójczej Basię Lawinównę. Po tym wydarzeniu doktor stwierdza: „Teraz nic jej już nie grozi. Tylko dalsze życie…”[10]. Doktor Kazanowicz jest najtragiczniejszą postacią w całym serialu. Przez jego pryzmat widz może zobaczyć, jak wygląda życie człowieka, który nigdy nie otrząsa się z traumy obozu koncentracyjnego. Kazanowicz jest żywym trupem, co sam dosyć często stwierdza. W tamtym czasie, w gwarze podnoszącej się z ruin Polski, takich ludzi było tysiące. Najbardziej wzruszająca scena z Sergiuszem Kazanowiczem to ta, gdy doktor stojąc nad grobem Ryszarda Popiołka mówi: „Boże, dlaczego pozwoliłeś na tę śmierć i do czego on ci będzie potrzebny? Do zamiatania, polewania, otwierania bramy? Co to za dom bez pana Popiołka? Co to za Warszawa bez niego? Panie Rysiu, tu nie lokatorzy stoją. Tu stoją sieroty. Sieroty po tobie (...)”[11]. Dalsze losy Sergiusza Kazanowicza są wyjątkowo smutne – pogrążony w depresji wyskakuje z okna. Na szczęście przeżywa upadek i trafia do domu opieki. Scenarzyści celowo nie chcieli uśmiercić tej postaci, mając nadzieję, że grający go Janczar (prywatnie chorujący) wróci do serialu, gdy poczuje się lepiej. Niestety, aktor zmarł w 1997 roku, a rola w *Domu* była jego ostatnią[12].

W 14. odcinku, nagrywanym już w 1996 roku, do kamienicy przy Złotej wprowadza

[10] J. Janicki, A. Mularczyk, *Warkocze naszych dziewcząt będą białe…*, Warszawa 1985, s. 38,
[11] P. Śmiałkowski, *Tadeusz Janczar. Zawód aktor*, Warszawa 2007, s. 231.
[12] *Ibidem.*

się Martyna Stroynowska z córką i wujem Alfredem Bizancem. To kolejna inteligencka rodzina z tradycjami. Alfred był hrabią i dowódcą pułku ułanów w Wojsku Polskim. Bizanc podchodzi do komunizmu z dużym dystansem i cynizmem. W wielkiej tajemnicy udziela lekcji prawdziwej historii Polski, podczas których mówi między innymi o Katyniu. Martyna Stroynowska jest zaś nauczycielką gry na fortepianie i podziela poglądy wuja. Rozwodzi się nawet ze swym mężem, gdy ten zaczyna zbyt mocno sympatyzować z nową władzą. Przy każdej okazji zaznacza, że nigdy nie zrozumie jego konformizmu, tym bardziej, że w czasie wojny Jan Borowski był więźniem Pawiaka – tam właśnie pod celą spotkał i zaprzyjaźnił się z Bizancem. Obserwując tych bohaterów, widzimy, jak bardzo dalecy nam mogą stać się nasi najbliżsi. Myślę, że scenarzyści celowo wprowadzili postać Jana Borowskiego, który pozornie był lojalnym towarzyszem partii, jednak w gruncie rzeczy był na tyle inteligentnym i doświadczonym przez wojnę człowiekiem, że widział wszystkie wypaczenia nowego systemu.

Rajmunda Wrotka – reżysera i operatora Polskiej Kroniki Filmowej poznajemy już w pierwszym odcinku *Domu*. Jest typowym łamaczem kobiecych serc, który marzy o wielkiej karierze. Wrotek chce kręcić ambitne rzeczy, niestety większość jego pomysłów odrzuca cenzura. Szczerze nienawidzi komunistów i tematów z góry mu narzucanych. Mimo to cały czas pracuje w telewizji, bo wierzy, że tylko to da mu możliwość pokazania kiedyś tego, co naprawdę myśli. W swoich reportażach usiłuje przemycać treści nieprzychylne socjalizmowi. Przez przypadek staje się świadkiem wydarzeń w Gdańsku w roku 1970. Jego postać jest o tyle przewrotna, iż Wrotek zostaje mężem Haliny – celniczki pracującej na lotnisku. Halina jest kobietą w przeciwieństwie do swego męża, twardo stąpającą po ziemi. Wbrew obietnicom danym mężowi, zapisuje się do partii żeby mieć dostęp do różnych deficytowych towarów, którymi zresztą wspomaga pozostałych lokatorów kamienicy. To u Wrotków pojawia się pierwsze radio i pierwszy telewizor, który skupia wszystkich mieszkańców na wspólnych seansach[13].

…Ci powojenni

Postacie, o których teraz chcę powiedzieć, to ci mieszkańcy tytułowego *Domu*, którzy mimo przejść wojennych dosyć łatwo zaaklimatyzowali się w nowym ustroju.

Jedną z takich osób był, już wspomniany przeze mnie, Andrzej Talar. Talar po rozwodzie z Basią Lawinówną poślubia Ewę, która należała do Zespołu Pieśni i Tańca

[13] J. Janicki, A. Mularczyk, *Jedenaste: nie wychylaj się*, Warszawa 1988, s. 18.

Mazowsze. Nie jest to małżeństwo szczęśliwe, choć Talar, którego największą miłością pozostała Basia, trwa przy Ewie do końca. Na jego przykładzie obserwujemy, jak z wiekiem zmienia się człowiek i jego przekonania. Talar, gdy dezerteruje z wojska mówi: „Wierzyłem, że o taką Polskę walczę, w której Polak nie będzie więził Polaka”[14]. Po ukończeniu studiów zostaje pracownikiem żerańskiej Fabryki Samochodów Osobowych. Przez cały czas jest rozdarty pomiędzy wartościami wyniesionymi z domu, a tym, czego uczy i wymaga życie w socjalistycznej Polsce. Talar, przyjaźniący się z Mundim Wrotkiem często spiera się z nim w wielu kwestiach, broniąc panującego systemu. Po latach kłóci się także ze swoim starszym synem Kajtkiem, który szczerze gardzi poglądami ojca, sam będąc w podziemnej opozycji. Z biegiem lat możemy w tym bohaterze zobaczyć coraz większego moralistę, który poucza wszystkich, sam nie stanowiąc wzorca.

Najbardziej zdeklarowanym komunistą zamieszkującym tytułowy *Dom* był Stanisław Jasiński (w tej roli Wergiliusz Gryń), który każde wypowiedziane zdanie kończy pytaniem: „Mówi to panu coś?”. Stanisław Jasiński jest członkiem Rady Zakładowej FSO i w przeciwieństwie do pozostałych mieszkańców kamienicy, na sto procent wierzy i wyznaje ideologię marksistowską. Gdy umiera Stalin, Jasiński rzewnie go opłakuje i to samo nakazuje wszystkim dookoła. Prywatnie jest ojcem pielęgniarki Lidki, którą w czasie wojny zgwałcił niemiecki żołnierz. Niestety Lidka zachodzi z nim w ciążę, rodzi syna Mietka. Ojciec nie pozwala jej o tym zapomnieć. Nawet ślub Lidki z inwalidą wojennym, Tolkiem Pocięgło, który daje swoje nazwisko Mietkowi, nie zmienia stosunku Jasińskiego do córki i wnuka, zhańbionych przez niemieckie nasienie. Jasiński nie umie także zrozumieć swojej żony Wandy, która jest praktykującą katoliczką i nie wierzy w komunizm. Stanisław nie cieszy się sympatią swoich podwładnych, którzy widzą w nim nadgorliwego aktywistę. Dorastający wnuk także jest w stałym konflikcie z dziadkiem. Mietek wierzy bowiem, że to tacy jak towarzysz Jasiński niszczą Polskę i Polaków. Życie Stanisława Jasińskiego traci sens, gdy zostaje odesłany na zasłużoną emeryturę. Wkrótce potem umiera.

„Nie ma cwaniaka nad warszawiaka” – to powiedzenie najlepiej określa Henia Lermaszewskiego (w tej roli Zbigniew Buczkowski). Henio to syn taksówkarza Kazimierza. Obydwaj mają przysłowiową smykałkę do biznesu i potrafią zarobić pieniądz w każdych okolicznościach, ośmieszając przy tym socjalizm. Chociaż rodzina Lermaszewskich nie popiera nowego ustroju, doskonale się w nim odnajduje. Henio szmugluje deficytowe towary z Niemiec, produkuje medaliki z wizerunkiem Matki Boskiej wybite na jednogroszówkach,

[14] J. Janicki, A. Mularczyk, *Co ty tu robisz człowieku…*, Warszawa 1985, s. 10.

otwiera w mieszkaniu produkcję koszulek z wizerunkiem Jana Pawła II, prowadzi sklep żelazny, zostaje także właścicielem pierwszej w Warszawie myjni. W kamienicy przy Złotej 25 jest lubiany przez wszystkich, bo przy całym swym życiowym sprycie, jest człowiekiem prostolinijnym i bardzo pomocnym. Postać Henia Lermaszewskiego to odzwierciedlenie tych Polaków, którzy mimo trudnych warunków życia, potrafili wykorzystać słabości systemu i zarobić na tym pieniądze. Większość z nich, gdy rodził się kapitalizm, zaczynała być milionerami.

Prawdziwa historia Polski

We wstępie tego artykułu postawiłam tezę, że nie stworzono w Polsce drugiego takiego serialu, w którym ujęto by najważniejsze i autentyczne wydarzenia z najnowszej historii Polski. Naturalnie, lata osiemdziesiąte nie pozwalały na poruszenie wielu tematów ze względu na cenzurę. Gdy jednak produkcję *Domu* wznowiono w 1996 roku, scenarzyści mogli pokazać prawdę. „Dzięki zdolnościom scenarzystów do »gimnastyki« serial ten – zamiast stać się katalogiem sukcesów PRL – właściwie stał się kalendarzem kryzysu” – twierdził Janusz Gazda, filmoznawca, który z ramienia Telewizji Polskiej był związany z produkcją serialu.

W 13. odcinku *Domu* zatytułowanym *Coś się kończy, coś się zaczyna*, rzeczywistość toczy się w 1968 roku. Wnuk Jasińskiego, Mietek Pocięgło, zakochuje się w koleżance ze studiów – Małgosi Lejczer, której ojciec jest członkiem Komitetu Centralnego PZPR. Przychodzi marzec i z afiszów zostają zdjęte „Dziady”. W serialu pokazano demonstrację studentów pod pomnikiem Mickiewicza oraz działania milicji. Pocięgło i Małgosia, którzy także manifestowali, zostają aresztowani, a następnie wypuszczeni dzięki znajomemu funkcjonariuszowi. W całej tej sytuacji tylko Mietek nie wie, czyją córką jest jego ukochana. W tym czasie wykładowcą na Uniwersytecie Warszawskim był Łukasz Zbożny, mąż Basi, pierwszej żony Andrzeja Talara. Zbożny popierający swoich manifestujących studentów, zostaje usunięty z uczelni. W kolejnym odcinku zatytułowanym *Ta mała wiolonczelistka*, pośrednio pokazano rozpoczętą wówczas nagonkę na ludzi pochodzenia żydowskiego.

W odcinku *Przed miłością nie ucieknie*sz Mundi Wrotek wyjeżdża na Wybrzeże, by nakręcić materiał dla Wytwórni Filmów Dokumentalnych. Jest grudzień 1970 roku i mimowolnie Wrotek staje się świadkiem strajków stoczniowców. Kolega, który z nim przyjechał źle się czuje i zostaje w hotelu. To tym bardziej przekonuje Wrotka, by w ścisłej tajemnicy sfilmować to, co się dzieje. Wiele ryzykując, nagrywa strajk a taśmę przechowuje zakamuflowaną w archiwum PKF. Wrotek nie może zapomnieć o tym, co widział nad

morzem i kilka odcinków późnej postanawia wykraść taśmę i wywieźć ją na zachód. Dzięki temu świat dowiaduje się o sytuacji panującej w Polsce.

W *Domu* ukazano także październik 1978 roku. Mieszkańcy kamienicy z olbrzymią radością przyjmują wiadomość, że Karola Wojtyłę wybrano na papieża.

W odcinku 7., którego akcja toczy się w 1953 roku pojawia się informacja o śmierci Stalina. Poza tymi głównymi wydarzeniami, w *Domu* pokazano także rok 1956 i pracowników FSO wysłuchujących komunikatu o śmierci towarzysza i ojca narodu Bolesława Bieruta. W tym samym odcinku pokazano jednego z bohaterów, gdy kończy czytać książkę *Odwilż* Ilji Erenburga.

W serialu pojawiały się także autentyczne postaci. Do takich należał Aleksander Ekstra-Mocny. Był to bohater odwzorowany na „Czerwonym Księciu", czyli Andrzeju Jaroszewiczu, synu premiera PRL, dla którego nie było w owym czasie rzeczy niemożliwych. Samych siebie zagrali wokalista Mieczysław Fogg i aktor Daniel Olbrychski.

„Coś się kończy, coś się zaczyna…"

Jerzy Janicki powiedział w jednym z wywiadów: „Serial nazwaliśmy *Dom*, ponieważ w naszym zamierzeniu przez opowieść o kamienicy chcieliśmy opowiedzieć o Warszawie, a poprzez Warszawę o Polsce. Nasz *Dom* stał się pryzmatem, przez który wszystko widać. Tytuł można więc uznać za symboliczny (…) To nieprawda, że wszystko się bierze z powietrza czy z wyobraźni. W każdej postaci, która występuje w *Domu*, tkwi jakiś atom ludzkiego życiorysu i naszych własnych biografii. Dopiero ten zlepek dawał filmową postać (…)"[15]. Zaś Andrzej Mularczyk wspominał, że odczuwa do Telewizji Polskiej żal za niedocenienie tego serialu. Reżyser Jan Łomnicki na łożu śmierci powiedział do scenarzystów, że za ten serial należała im się Nagroda Miasta Warszawy. Niestety, nic takiego się nie stało.

Fenomen *Domu* polegał na tym, że ludzie z różnych światów, o różnych charakterach i poglądach przy Złotej 25 mieszkali nie obok siebie, lecz ze sobą, tworząc w rzeczywistości nieformalną rodzinę. Alicja Kisielewska zauważyła, że w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku „rodzinność, czy też szerzej wspólnotowość, była istotną cechą życia Polaków. Rodzina stanowiła podstawowe źródło socjalizacji czy też enkulturacji, a także w związku z kryzysem innych kulturowych instytucji, podstawowe źródło tożsamości

[15] J. Gajda-Zadworna, *Dom – mówi to panu coś?*, „Życie Warszawy" 4 XI 2010, [on-line] http://www.zw.com.pl/artykul/530653.html, dostęp 7.01.2015.

jednostki”[16]. Relacje między mieszkańcami tytułowego *Domu* doskonale potwierdzają tę opinię.

Abstract

In my article I am describing series "Dom" in the direction of Jan Łomnicki. I am under the impression that in Poland the "Dom" is series a little bit unsung, even though every now and then repeated in the TV. I am describing difficult fates of the "Dom" in Turing Polish People's Republic, keeping on shelves of the censorship and in spite of these problems smuggling anti-communist contents in it. „Dom” is a lesson of our Polish history (years in it portrayed are 1945-1980), of the one newest, post-war, at schools treated quite casually. „Dom” is series timeless, very true, showing generation fates of the ordinary men living in one tenement. The director in a masterly fashion is demonstrating relations and interpersonal emotions. „Dom” is series which became a mirror of the time of the Polish society. A drama elite constituted the cast of the "Dom" - Tadeusz Janczar, Jerzy Englert, Wacław Kowalski - these are probably familiar surnames for everyone. Thanks to these actors, the "Dom" became cult masterpiece. Łomnicki directed the opener of the "Dom" in 1980, and last in 2000. It is phenomenon, because essentially a "Dom" is only 25 episodes. In my article I am trying to prove that in Poland he didn't come into existence pose with "Dom" series, of which the authentic history of Poland is creating the plot.

Bibliografia

1. J. Gajda-Zadworna, *Dom-mówi to panu coś?*, „Życie Warszawy” 4 XI 2010, [on-line] http://www.zw.com.pl/artykul/530653.html, dostęp 7.01.2015.
2. W. Godzic, *Telewizja i jej gatunki po „Wielkim Bracie”*, Warszawa 2004.
3. J. Janicki, A. Mularczyk, *Jedenaste: nie wychylaj się,* Warszawa 1988.
4. J. Janicki, A. Mularczyk, *Warkocze naszych dziewcząt będą białe…*, Warszawa 1985.
5. Janicki, A. Mularczyk, *Co ty tu robisz człowieku? Dom. Opowieść filmowa*, Warszawa 1985.
6. Kisielewska A., *Polskie tele-sagi. Mitologie rodzinności,* Kraków 2009.
7. *Polskie seriale telewizyjne. Studium antenowe,* red. J. Uszyński, Warszawa 2001.
8. G. Stachówna, *Film telewizyjny,* [w:] *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Film, kinematografia,* red. E. Zajicek, Warszawa 1994.
9. P. Śmiałkowski, *Tadeusz Janczar. Zawód aktor*, Warszawa 2007.

[16] A. Kisielewska, *op.cit.,* Kraków 2009, s. 165.

Marta Cebera

„Miećka, chodź no tu ze ścierą” – Roman Wilhelmi jako diabelski Anioł z serialu „Alternatywy 4”

Czarny skórzany płaszcz, elegancki kapelusz, szal w czerwoną kratę i nieodłączny papieros- ubiór parodiujący wizerunek tajniaka (agenta Gestapo lub Urzędu Bezpieczeństwa). To Stanisław Anioł z serialu komediowego Stanisława Barei *Alternatywy 4*, jedna z najbardziej rozpoznawanych kreacji w karierze Romana Wilhelmiego. Aktor wciela się w postać byłego kierownika Wydziału Kultury Komitetu Centralnego Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej w Pułtusku, który zostaje przeniesiony do Warszawy, gdzie ma objąć dozorstwo na nowo wybudowanym ursynowskim osiedlu. Anioł stanowi centralne ogniwo spajające poszczególne wątki fabuły.

Pozorna degradacja stanowi dla prowincjonalnego aktywisty szansę na wybicie się, wyjście z marazmu niewielkiego miasta. Anioł nie zamierza jej zmarnować. Z mało znaczącego urzędnika przeistacza się w dozorcę-zamordystę, zuchwałego i bezczelnego uzurpatora, który od samego początku podporządkowuje sobie mieszkańców. Zamiast zamiatać podwórko i klatkę schodową zajmuje się zbieraniem „haków” na sąsiadów, rozkazywaniem, wydawaniem niedorzecznych rozporządzeń, zastraszaniem. Obiecując pochwałę i nagrody, werbuje informatorów. Węszy, prowokuje, śledzi, posuwa się do publicznych pomówień, kłamstw i szantażu. Czuje się bezkarny, napawa się poczuciem swojej władzy i przy każdej okazji ją demonstruje. Wie, jak poradzić sobie w obecnej rzeczywistości, czyli komu pogrozić palcem, a komu się przypodobać i kłaniać w pas. Respekt okazuje jedynie towarzyszowi Winnickiemu i dzielnicowemu Parysowi, gdyż oni znajdują się wyżej w komunistycznej hierarchii. Uwielbia rosyjskiego poetę i dramaturga, Anatolija Władimirowicza Sofronowa. Ma głowę pełną jego cytatów, w których znajduje uzasadnienie swojego postępowania i niepohamowanego pędu ku władzy. Aby zyskać przychylność zwierzchników, zmusza mieszkańców nie tylko do sprzątania, ale także do tzw. „czynów społecznych”, takich jak założenie osiedlowego kabaretu, chóru czy urządzenie w piwnicy klubu lokatora, w którym kwitnie życie kulturalne.

Stanisław Anioł to przede wszystkim oczy i uszy partii, symbol wszechobecnej

kontroli społeczeństwa przez władzę. „Tajemnicą poliszynela był fakt współpracy wielu gospodarzy budynków z milicją i SB. Ich obowiązki wykraczały często poza utrzymanie czystości czy też wieszanie flagi przed 1 maja i 22 lipca. Kto lepiej od nich znał zwyczaje lokatorów? Dozorca zwany potocznie spółdzielnia-ucho. Zjawisko typowe dla wszelkich totalitaryzmów. Zaufanymi partii byli dozorcy w III Rzeszy i ZSRR, którzy meldowali o wszystkim, co dzieje się w budynku. Podobnie działo się we wszystkich krajach komunistycznych"[17].

Początkowo rolę oberdozorcy Stanisław Bareja powierzył Ludwikowi Pakowi. Jednakże pierwotne założenie nie zostało zrealizowane, gdyż znany z zamiłowania do alkoholu artysta, po pobraniu zaliczki za zdjęcia próbne, zniknął na kilka dni. Reżyser rozważał obsadzenie w tej roli Stanisława Tyma, który odmówił: „Przeczytałem scenopis. W fabule tkwił duży potencjał. Dialogi Anioła wymagały jednak jeszcze licznych korekt. Obawiałem się, że nie wystarczy na to czasu i nie uda się doszlifować ich przed rozpoczęciem zdjęć"[18].

Ostatecznie postać dozorcy zagrał Roman Wilhelmi, którego Bareja poznał ponad dwadzieścia lat wcześniej na planie *Eroiki* Andrzeja Munka. Wybór ten budził zdziwienie, ponieważ aktor kojarzył się przede wszystkim z rolami mrocznymi, agresywnymi, mocnymi, o dużym ładunku emocjonalnym. Z nielicznymi wyjątkami, w tym *Kariery Nikodema Dyzmy,* nie otrzymywał propozycji udziału w produkcjach komediowych. Tym razem został obsadzony wbrew warunkom, dzięki czemu mógł dowieść po raz kolejny, że zasługuje na coś więcej niż łatka z napisem „ekranowy twardziel". Bareja tak o decyzji aktora mówił po telewizyjnej premierze serialu: „Roman Wilhelmi, którego reżyserzy obsadzają w rolach ponurych intelektualistów lub brutali, naprawdę się cieszył, że raz może zagrać coś zupełnie innego"[19].

Stanisław Anioł w interpretacji Wilhelmiego to rola mniej złożona od Dyzmy, lecz także zapadająca w pamięć. Stworzył obrazek satyryczny, swoisty pamflet na funkcjonariuszy systemu oraz całej władzy ludowej. Konwencja nadrealizmu socjalistycznego, w jakiej realizowano *Alternatywy 4*, dawała mu szerokie pole do popisu. W prześmiewczy sposób obnaża absurdy Polskiej Rzeczpospolitej Ludowej oraz głupotę i zakłamanie elity rządzącej, trafnie oddając charakter tamtych czasów. Jego dozorca to „pan i władca" ursynowskiego bloku, człowiek arogancki i prymitywny. Moralność, honor, sprawiedliwość są pojęciami mu

[17] M. Replewicz, *Stanisław Bareja. Król krzywego zwierciadła,* Poznań 2009, s. 258.
[18] Ibidem, s. 259.
[19] Ibidem, s. 259.

obcymi. Anioł Wilhelmiego ma „wystarczająco wiele sprytu i tupetu, by postawić wszystko do góry nogami i z powodzeniem utrzymywać, że tak właśnie być powinno, że taki jest naturalny porządek świata. Swą blokową gromadkę–używając jego sformułowania–krzepko trzyma za mordę, a nawet jeśli ktoś piśnie, to starą metodą prowokacji i kłamstwa udaje się go wziąć w cudzysłów i zepchnąć na margines”[20].

W skonstruowaniu takiego charakteru, Wilhelmiemu niewątpliwie pomogło abstrakcyjne poczucie humoru oraz talent do kpiny. Jego kreacja momentami przypomina parodię dysponującego nieograniczoną władzą ojca chrzestnego, zwłaszcza gdy ukazuje metody postępowania znane z partyjnych rozgrywek, z podwórka peerelowskiego. Roman Wilhelmi występuje we wszystkich dziewięciu odcinkach serialu. Prezentuje nam Stanisława Anioła w rozmaitych sytuacjach: pewnego siebie, uprzykrzającego życie lokatorom, pokornego wobec wyżej postawionych, w stosunkach z żoną, wyśmianego, potraktowanego niepoważnie, bezradnego i skompromitowanego.

Największa i jednocześnie najzabawniejsza część to sceny z mieszkańcami bloku. Zapowiedź przyszłych relacji stanowi rozmowa Anioła z żoną. Siada na bujanym krześle z papierosem w ręce, mówi wolno, robi przerwy po każdym zdaniu, a nieraz także w środku wypowiedzenia, jakby coś knuł: „Najgorsze, że ciągle nie wiem, kto jest kto. (...) Trzeba zawsze wiedzieć, z kim ma się do czynienia, bo można się strasznie pomylić”. Na pomysł kobiety, aby zaprosić lokatorów na poczęstunek, Anioł odpowiada pewnie: „Miećka, w gości, to my będziemy chodzić. A wiesz, dlaczego? Bo u nas byliby ostrożni. A u siebie każdy mówi to, co myśli. Dłubie w nosie i zastanawia się: Chociaż cholera wie, jak to...”. I znów głośniej, rozkładając ręce: „Zresztą to jest nieważne, co kto myśli, ważne, pod kogo jest podwieszony, rozumiesz?”.

Już pierwsze spotkanie z lokatorami nie pozostawia złudzeń co do charakteru Anioła i jego wyobrażenia o swym dozorstwie. Usłyszawszy wołania śpiewaczki Kolińskiej, wychodzi na balkon. Nie pozwala lokatorom wejść do budynku, gdyż „zasiedlenie zaczyna się o 12.00”. Obładowani meblami znajdują się na dole, a on patrzy na nich z góry, co podkreśla jego dominującą pozycję. Jest nieugięty, wie, że musi od początku rządzić silną ręką. Mają wiedzieć, czyj to teren. Opierający się o poręcz dozorca przypomina swoją postawą sędziego. Spokojnie „wydaje wyrok”: „Takie są przepisy, a przepisy są po to, aby ich przestrzegać”. Na naiwne pytanie Miećki, czy nie dałoby się tego przepisu obejść, zbliża się do niej i patrząc prosto w oczy, orzeka jak prawdziwy służbista: „Przepis jest po to, aby

[20] Cz. Dondziłło, *Niespotykanie spokojny człowiek,* „Film” 1988, nr 15, s. 5.

lokator od razu wiedział, kto tu jest gospodarzem. Kolejną okazję do demonstracji swej władzy dostarczają Aniołowi doktor Kołek i dźwigowy Kotek, którzy dostali przydział na to samo mieszkanie. Oświadcza im spokojnie niskim głosem: „Doszły mnie słuchy, że dwie rodziny wprowadziły się nielegalnie do jednego mieszkania. Uprzedzam lojalnie, że poniesiecie państwo konsekwencje tego czynu. Aparat umie sobie radzić z dzikimi lokatorami". Kiedy zdenerwowani mężczyźni pokazują mu papiery, jest wyraźnie rozbawiony, ale stara się zachować pozorną powagę. Mówi, jak znawca sprawy, rutyniarz, który nie raz miał do czynienia z podobnymi sprawami: „W porządku. Przydziały są oryginalne. Ani śladu fałszerstwa (patrzy na dokumenty przymrużonymi oczami fachowca). Przepraszam państwa i życzę przyjemnego tego (gwiżdże) ... wszystko jedno czego". Macha na nich ręką i chce wyjść. Kołek i Kotek protestują, wiec wyjaśnia z lekkim uśmiechem i ściągniętymi brwiami: „Panowie, pokazaliście mi dokumenty, ba z pieczątkami, z podpisem prezesa. Są przydziały, wiec nie ma się co denerwować. Trzeba je realizować". Dwa ostatnie zdania wypowiada przeciągle, a jednocześnie rytmicznie z akcentem położonym na bezokoliczniki. Jest przy tym poważny, co potęguje efekt komizmu. Nie ma zamiaru pomóc w rozstrzygnięciu sporu. Przyszedł, aby kogoś ukarać. Kiedy sprawy przybierają inny obrót, dochodzi do wniosku, że najlepsza reakcją będzie jego bierność.

Anioł chce wiedzieć o lokatorach wszystko. W tym celu wykuwa otwór w tylnej ściance skrzynki. Otwiera listy mieszkańców nad parą z czajnika i czyta je. Postępuje, jak „pocztowa komórka SB kryptonim „W", odpowiedzialna za kontrolę korespondencji obywateli"[21]. Z papierosem w ustach czyta: „Potrzebuję pięćset zielonych, pogadaj z mężem, to on znajdzie, byle nie orżnął za bardzo". Zapisuje gorliwie w swoim zeszycie cenne informacje. List okazuje się zaadresowany do Miećki. Obojętnie podaje go jej i rozczarowany mówi: „Eee, to do ciebie. Tatuś". Zaabsorbowany czytaniem cudzej korespondencji nie komentuje w żaden sposób prośby teścia. Jest to jedna z wielu komicznych puent w serialu. Jeszcze zabawniej przebiega i kończy się rozmowa w mieszkaniu Manca, którego, podobnie jak pozostałych mieszkańców, próbuje zmusić do posłuszeństwa. „U siebie to pan możesz mieszkać jak w bur... jak w norze borsuczej. Ale porządek na klatce schodowej, przypominam panu, należy dziś do pana" – mówi mocnym, stanowczym głosem.

Następnie zdenerwowany krzyczy, przerzucając kartki zeszytu i uderzając o niego dłońmi: „A ja tu mam skargi na pana, proszę pana, od lokatorów. Pan, proszę pana, stuka, pan, proszę pana, puka, pan, proszę pana, boruje, piłuje (...)".

[21] M. Replewicz, op. cit., s. 276.

Na pytanie, kto się skarży, odpowiada: „A choćby pani Wagner. Mieszka pod panem i nie może spać po nocach”.

– Jak to? Przecież ja pracuję w dzień – mówi zdezorientowany wynalazca.
– A więc właśnie, a pani Wagner właśnie sypia w dzień i ma do tego prawo – odpowiada Anioł uniesionym, zdradzającym poirytowanie głosem. W tym przypadku mamy do czynienia z komizmem słownym.

Lokatorzy nie mogą liczyć na uprzejmość i pomoc gospodarza domu w najzwyklejszych, codziennych sprawach. Potwierdza to sytuacja, gdy mąż śpiewaczki, Kubiak skarży się grzecznie na odgłosy kłucia u sąsiadów, które przeszkadzają jego żonie w ćwiczeniu głosu. Anioł ubrany elegancko w białą koszulę, czarną kamizelkę i krawat siedzi za biurkiem jak prezes dużej firmy. Natomiast Kubiak stoi pokornie niczym petent skazany na łaskę i niełaskę urzędnika. Anioł wysila się jedynie na słowa: „Niech pan nie traci otuchy. Pisarz Sofronow pracował w kuźni. Jego odgłosy pracy mobilizowały do twórczego wysiłku. No i doszedł do rezultatów (...)”. Wstaje, zaciąga się papierosem, podchodzi do Kubiaka i mówi głośno: „Ja pogadam z lokatorami. To jest zgrany kolektyw.” Po jego minie widać jednak, ze nie zamierza kiwnąć palcem. Wypuszczając dym, patrzy z pobłażaniem za odchodzącym mężczyzną. Również jego żona, Kolińska napotyka opór ze strony zuchwałego dozorcy, kiedy prosi go o klucze do suszarni. Anioł stoi na wysokim murku. Znajdująca się na chodniku kobieta sięga mu zaledwie do stóp. Takie ustawienie aktorów podkreśla charakter poddańczy panujących miedzy nimi stosunków oraz daremność jej próśb. Anioł kuca i robiąc poważną minę, odmawia w niegrzeczny sposób: „Widzi pani, dzisiaj mamy próbę chóru. No, jak będzie to wyglądało? Jak pani to sobie wyobraża? Patriotyczne pieśni i pani, za przeproszeniem, gacie. To nie licuje”. Rozgląda się z lekceważeniem, prawie na nią nie patrzy.

Znakomity duet aktorski stworzył Wilhelmi z Bożeną Dykiel jako Miećką Aniołową. Gospodarz domu niewątpliwie jest w tym małżeństwie stroną dominującą. Ich związek przypomina relację surowy wykładowca – głupiutka uczennica. Ożenił się z nią z praktycznych pobudek-jest córką naczelnika Pułtuska. To tylko kolejny krok po szczeblach kariery. Poza tym cierpiący na manię wielkości mężczyzna nie zniósłby żony mądrzejszej od niego. Lubi pouczać niezbyt rozgarniętą kobietę, prawić jej morały i wykorzystywać. Gdy żona prosi go, aby przymierzył przygotowany przez nią strój roboczy, urażony kręci głową i mówi poważnie: „Miećka, do pracy to ja muszę mieć codziennie białą koszulę i krawat. A wiesz, do czego to się nadaje? Do zamiatania ulic. To jest dobre dla jakiegoś ciecia”. Słowo „cieć” wypowiada z obrzydzeniem. Po pańsku odrzuca spodnie. Na koniec, trzymając ręce w kieszeniach, daje jej kolejną naukę: „I pamiętaj: w kapitalizmie wszyscy są gotowi na

najgorsze, u nas na najlepsze.” Bohater nie dopuszcza do siebie myśli, że będzie wypełniać obowiązki, które faktycznie do niego należą. To byłoby dla niego poniżające. Stworzony jest do wyższych celów. Sytuacja ta wyraźnie pokazują stosunek mężczyzny do żony. Nie darzy Miećki głębszym uczuciem ani szacunkiem. Traktuje ją instrumentalnie. Legendarna już stała się kwestia: „Miećka! Chodź no tu ze ścierą” albo ta towarzysząca podziwianiu wdzięków pań w piśmie erotycznym „Penthouse”: „Oj, Miećka, kiepsko z Tobą”.

Niezapomnianą parę *Alternatyw 4* stworzyli również Wilhelmi i Wojciech Pokora w roli docenta Furmana, którego dozorca nakłania do donosicielstwa. Artyści parodiują sposoby pozyskiwania przez SB tajnych współpracowników. Odbywa się to w prosty sposób. Anioł przekonuje Furmana, że interesuje się nim dzielnicowy milicjant. W zamian za wstawiennictwo każe przestraszonemu docentowi informować go o wszelkich nieprawidłowościach: „Jakby się pan zorientował, że coś dziwnego dzieje się w tym domu, wie pan, tak w ogóle albo u kogoś tak, proszę pana, ja muszę widzieć pierwszy, wie pan. No, żeby móc przeciwdziałać, tak? No, rozumiemy się?”. Przez cały czas się uśmiecha, mówi błahym tonem, jakby chodziło o zwykłą, drobną przysługę. Jest przesadnie miły, czym stara się zdobyć zaufanie docenta. Ale pod maską uprzejmości kryje się groźba kary w przypadku nieposłuszeństwa. Komizm sceny wzmacnia pytanie „Rozumiemy się?”, stawiane dozorcy wcześniej przez milicjanta. Teraz nastąpiło odwrócenie ról i to Anioł jest górą.

Rola dozorcy–tyrana wymagała od aktora pewnej elastyczności. Wilhelmi sprawdził się zarówno w scenach eksponujących pewność siebie Anioła, jak i w tych, w których jego postać zostaje skompromitowana. W obu przypadkach dostarcza nam sporej dawki niewyszukanego, ale za to bliskiego widzom humoru. Anioła hardego i zuchwałego poznajemy już w pierwszym odcinku serialu, kiedy jako kierownik Wydziału Kultury w Pułtusku przyjmuje w swoim gabinecie pisarza. Kapryśny artysta narzeka, że nie powitano go w mieście z należnymi mu honorami. Mężczyzna słucha go w milczeniu, pociera brodę ręką, zastanawiając się nad czymś. Jest zamyślony, jakby nieobecny. Chce możliwie najszybciej pozbyć się nieznośnego gościa. Zaczyna słuchać uważniej, gdy pisarz na dowód swojej ważnej pozycji i wpływów wręcza mu wizytówkę, którą otrzymał od wysoko postawionego towarzysza, Jana Winnickiego. Przez dłuższą chwilę wpatruje się w kawałek papieru.

W kadrze znajduje się tylko wizytówka, a kamera przybiera punkt widzenia kierownika. Chowa ją do wewnętrznej kieszeni marynarki. Wie, że w przyszłości może mu się przydać. Aby zadowolić mężczyznę, w ramach rekompensaty postanawia wypisać mu rachunek za trzy spotkania: „W ten sposób nasz wydział wykona plan, a pan nie będzie

stratny".

O graniczącej ze śmiesznością pewności siebie i manii wielkości Anioła świadczy zawieszona na klatce schodowej tablica zatytułowana: *KOMUNIKATY I ROZPORZĄDZENIA. GOSPODARZ DOMU–STANISŁAW ANIOŁ–ALTERNATYWY 4 M 1*. Patrzy z podziwem na swoje podkreślone czerwoną linią nazwisko. Mruży oczy, niczym filmowiec układa dłonie, jakby kadrował fragment „Stanisław Anioł". Uśmiecha się i mówi do siebie narcystycznie: „Jest coś w tym". W ten sposób gospodarz zaznacza swoje terytorium. Tablica ma dowodzić, że jest on ważną osobistością, z którą należy się liczyć.

Jednakże nieograniczona władza i rzekome wpływy dozorcy to tylko pozory. Istnieje bowiem kilka osób, wobec których bohater czuje respekt. Należy do nich przede wszystkim dygnitarz partyjny, Jan Winnicki. Umiejętność przechodzenia z roli dominanta do roli człowieka usłużnego zaprezentował Wilhelmi w scenie przyjazdu Joli, kochanki Winnickiego. Anioł krzykiem zatrzymuje wjeżdżającą tyłem na podwórko ciężarówkę firmy przewozowej. Trzymając ręce w kiszeni, ostrym i stanowczym tonem mówi do kierowców: „No co jest? Jeszcze mnie na chodnik wjedziecie". Nie wiedząc, z kim ma do czynienia, w arogancki sposób traktuje Jolę: „Proszę pani, bez nakazu pani nie wpuszczę". Odwraca się i zamierza wejść do środka. Jednak na sam dźwięk nazwiska wpływowego działacza robi się łagodny jak baranek. Podbiega do kobiety w lekkich podskokach, uprzejmy, gotowy pomóc we wszystkim. W końcu znalazł kogoś, pod kogo będzie mógł „się podwiesić". Efekt komiczny sceny podkreśla dodatkowo nastrojowa muzyka w tle. Dozorca wie, że musi zyskać przychylność Winnickiego. Dlatego nie stosuje wobec niego żadnych nakazów, śmieje się przesadnie z jego kawałów i uprzejmie prosi o udział w próbie kabaretu. A gdy towarzysz sugeruje utworzenie chóru, bez wahania na to przystaje.

Popis służalczości daje Wilhelmi w rozmowie z dzielnicowym, w którego wcielił się sam Stanisław Bareja. Anioł mówi grzecznie i pokornie: „Rozumiem, panie sierżancie... Tak, panie sierżancie". Wypytuje gospodarza domu o lokatorów, zapowiada, że chętnie zapozna się z cennymi zapiskami z jego zeszytu. Anioł na znak posłuszeństwa oraz gotowości do współpracy i dostarczania wszelkich informacji porusza tułowiem, pochyla się nieznacznie do przodu w rytm wypowiadanych przez milicjanta słów. Zwrotem-kluczem oddającym charakter ich stosunków jest pytanie „Rozumiemy się?", które Anioł często będzie kierował do podległych mu lokatorów. Fakt ten jeszcze bardziej wzmaga humorystyczny wydźwięk wspomnianych słów.

Roman Wilhelmi, znany z dystansu do siebie i autoironii, nie miał problemów z odegraniem scen, w których jego bohater jest narażony na śmieszność, kompromituje się lub

dostaje nauczkę. Sytuacja taka ma miejsce już w pierwszym odcinku, gdy Anioł wraz z żoną przyjeżdża do Warszawy i odkrywa, że budynek znajduje się jeszcze w stanie surowym.

Pozując na ważną osobistość, mówi do robotników ostrym, nieznoszącym sprzeciwu tonem: „Panie tutaj, jestem, proszę pana, gospodarzem domu. Ja tutaj mam kontrakt od piętnastego, rozumie pan? I dzisiaj właśnie jest piętnasty. I co? Na podwórku mam mieszkać?"

Słowa te nie robią na nich wrażenia. Lekceważą go, gdyż jest tylko cieciem. Poniżony Anioł stoi bezradnie z otwartymi ustami niczym bezbronne dziecko. Nie wie, co ma powiedzieć. Na jego twarzy maluje się zaskoczenie i oburzenie. Wygląda, jakby miał się zaraz rozpłakać. W obawie przed przeziębieniem Miećka zapina mu płaszcz, co podkreśla jego niezaradność, faktyczną małość oraz wzmacnia komizm całego zajścia. Tym zabawnym akcentem Bareja puentuje scenę.

Wśród lokatorów są osoby, które potrafią przeciwstawić się uzurpatorowi. Należy do nich panna Ewa. Konfrontacja z dziewczyną dwukrotnie kończy się dla niego niefortunnie. Za pierwszym razem punkt sporny stanowi zasłona. Anioł puka do drzwi mieszkania Ewy, ale nie czeka na zaproszenie, tylko wchodzi z impetem, jak do siebie. Cały budynek uważa za swoją własność, a lokatorów traktuje przedmiotowo. Oparty o ścianę przygląda się z zadowoleniem Ewie, która wiesza firany. W wyniku przeciągu dziewczyna spada z drabiny. Podchodzi wolno, staje przy niej, ale nie pomaga jej wstać. Nie przeprasza, nie czuje się winny. Ewa robi mu wyrzuty z powodu podartej w czasie upadku zasłony. Mężczyzna odpowiada arogancko opanowanym głosem: „Pani powiesiła żółte z brązowym. I jak to teraz wygląda. Ohyda. Ja jestem odpowiedzialny za ten dom i wymagam społecznego podejścia. Ja powiesiłem zielone, pani brązowe. No i jak to teraz wygląda? Jak gówno w lesie. I ja się na to nie zgadzam."
Ewa nie boi się Anioła. Bierze go pod rękę i odprowadza do drzwi, mówiąc przesadnie słodko: „Wie pan, co? To niech pan też powiesi brązowe".

Kolejny incydent z udziałem Ewy ma miejsce w gabinecie Anioła, po tym, jak dowiedział się od Furmana, że lokatorka jest striptizerką. Ze złośliwym uśmiechem mierzy ją od stóp do głowy. Kładzie się na łóżku, zakładając nogę na nogę. Wstaje, chwyta ją za udo, przyciska do siebie i ... Ewa uderza go w twarz. Anioł łapie się za policzek i patrzy na nią ze zdziwioną miną skrzywdzonego niesprawiedliwie człowieka. Nie wydusza już z siebie ani słowa. Po raz kolejny dozorca-tyran okazał się niegroźnym człeczyną.

Serial *Alternatywy 4* zawiera mnóstwo odniesień do polskiej rzeczywistości lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Podane w satyrycznej formie, mimo że straciły już na aktualności, śmieszą do dziś. Roman Wilhelmi poprzez swoją postać przemycał przede

wszystkim aluzje polityczne, najczęściej szydzące z władzy ludowej. Co ciekawe, część z nich zyskała akceptację cenzury. Na przykład zwana przez dozorcę „blokowym totkiem" zbiórka pieniędzy dla ofiar najbliższej klęski żywiołowej to ukryte zdrobnienie od: „blok komunistyczny, totalitarny". Z kolei podczas uroczystego oddania budynku do użytku Anioł wygłasza przed lokatorami przemówienie: „Ja wiem, że państwo denerwowaliście się, czekając, ale jest taki piękny rosyjski zwyczaj: żeby wyjść, trzeba najpierw trochę posiedzieć. A my stworzymy inny obyczaj, nasz polski: żeby wejść, trzeba chwilę poczekać". Odsyła to nas do aresztowań i innych represji wobec Polaków, sprzeciwiających się reżimowi ZSRR. Jest to zabieg typowy dla Barei. W szczególny sposób charakteryzuje poprzez język bohaterów należących do nomenklatury. Ośmiesza ich nowomowę. W kwestiach Anioła często powtarza się zaimek „ja" czy zwrot „proszę pani/pana". Skłonności do monologizowania i długiego przemawiania biorą się z przekonania dozorcy o swoich krasomówczych zdolnościach. W rzeczywistości jego wypowiedzi przypominają pseudointeligentny słowotok. „Nadprodukcją słów chce maskować kłamstwa i arogancję – spośród bohaterów ulokowanych w późnych filmach Barei na wyższych piętrach społecznej piramidy wszyscy bez wyjątku są bowiem dyletantami, sprawującymi władzę przez intrygi i wyręczanie się innymi"[22].

Kolejne nawiązanie do polityki krajowej ma miejsce podczas rozmowy z profesorem Dąb-Rozwadowskim. Anioł pyta o maszynę do pisania. W kadrze znajduje się tylko jego twarz, mówi wprost do kamery, mrużąc oczy: „Wszystko już pan napisał, maszyna panu niepotrzebna, rozumiemy się? No. Ja chciałbym tylko prosić o wiadomość, kiedy pan ją będziesz sprzedawał. Dla naszego wspólnego dobra dobrze by było wiedzieć, w czyich rękach znajduje się pańska maszyna. Rozumiemy się? No." Wątek maszyny dotyczy działaczy podziemia, Solidarności, nielegalnie produkujących ulotki o treści antykomunistycznej. Anioł podejrzewa Dąb-Rozwadowskiego, zwłaszcza, że jest on inteligentem, o przynależność do tego rodzaju organizacji. Swoimi przypuszczeniami dzieli się później z Winnickim.

- „Czy to jednak nie dziwne, że profesor znał z góry wynik całego meczu?" – pyta cicho, przymykając powieki.
- „Ja się z panem zgadzam. Oczywiście, że jest to ukartowana robota określonych kół. Ja już dawno ostrzegałem przed tym dysydentem" – odpowiada towarzysz.
- „Dysydent" – szepce Anioł i kiwa głową ze zrozumieniem.

[22] K. Klejsa, *Stanisław Bareja – nadrealizm socjalistyczny,* [w:] *Autorzy kina polskiego,* red. G. Stachówna, B. Zmudziński, t. 2, Kraków 2007, s. 103.

Ta krótka wymiana zdań kompromituje pośrednio działania ówczesnych służb. Wystarczyła absurdalna, często niezgodna z prawdą przesłanka, aby popaść w niełaskę. W ten sposób fabrykowano dowody.

W serialu znajduje się niewiele aluzji do stanu wojennego, ponieważ scenariusz powstawał przed 13 grudnia. Bareja jednak dopisywał pewne kwestie. Na przykład gdy Balcerek prosi o zwolnienie z próby z powodu wesela, Anioł, paląc papierosa, odpowiada wolno, od niechcenia: „Balcerek, o tym ślubie to chyba powinienem być wcześniej powiadomiony, nie? Przyjdą goście i co? Zaczną się rozróby. To w pańskim interesie było, panie, mnie wcześniej zawiadomić, żeby nie było jakiej obcej interwencji". W słowach bohatera łatwo dopatrzyć się kpiny z wmawianych Polakom przyczyn wprowadzenia stanu wojennego. Ponadto drugi tom scenopisu (odcinek *Przeprowadzka*) zawiera fragment ujęcia 421, doklejony taśmą samoprzylepną, w którym Anioł mówi do Balcerka: „Co to, to nie. Budynek musi wyglądać estetycznie. Gdyby to jeszcze były papugi albo chociaż kanarki, a pan mi tu chce ptaki zaprowadzić. Zacznie się od gołąbka, a skończy na wronie."

Chodzi o Wojskową Radę Ocalenia Narodowego (WRON), która przejęła władzę w kraju po 13 grudnia. Niestety, słów tych nie usłyszymy z ekranu. Nie zobaczymy także sceny, kiedy „rozsierdzony Anioł zarządza likwidację drzewa, którego pnie układały się w kształt litery V, od czasów hitlerowskiej okupacji oznaczającej słowo *Victory* (zwycięstwo), ulubiony gest opozycji"[23].

Kreacja Romana Wilhelmiego nazywana jest esencją władzy ludowej. Aktor w krzywym zwierciadle ukazuje absurdy mechanizmów ustroju socjalistycznego. Bez zahamowań kpi ze swojego bohatera, z jego wad, języka, samouwielbienia, karierowiczowskich zapędów. Widzimy go w rozmaitych wcieleniach: jako zuchwałego, bezczelnego dozorcę-zamordystę, usłużnego wykonawcę komunistycznych dyrektyw, stojącego na straży ich przestrzegania, męża nieszanującego żony, skompromitowanego, tępego i niewiele znaczącego sympatyka PRL. Wilhelmi z jednej strony gra tu z pewną nonszalancją, pozornym niedbalstwem, z drugiej zaś, gdy trzeba, potrafi pokazać aktorski pazur. Stosowane przez operatora zbliżenia wychwytują z niezwykle plastycznej twarzy wszelkie emocje, najdrobniejsze niuanse, a plany średnie prezentują swobodę ruchów, gestów, sposób ogrywania nieodłącznego rekwizytu aktora, czyli papierosa. Twórcy serialu dostrzegli potencjał komediowy Wilhelmiego, zwłaszcza po roli w *Karierze Nikodema Dyzmy*. Dzięki temu dołączył do starej gwardii Stanisława Barei: Wojciecha Pokory, Bronisława Pawlika,

[23] M. Replewicz, op. cit., s. 273.

Jana Kobuszewskiego i Wiesława Gołasa. Aktor cieszył się niezmiernie z udziału w satyrycznym projekcie: „Bardzo lubię dobrą komedię – wręcz marzę o komedii, bardzo lubię się śmiać. Uważam, że swoje kłopoty i nieszczęścia należy zostawić w domu. Niekoniecznie wszyscy muszą wiedzieć, że jestem biedny, nieszczęśliwy, że mam migrenę. W życie należy wchodzić z uśmiechem, żeby to, co nas otacza, nie było aż tak smutne, jak jest. Tak się złożyło, że w *Alternatywach 4* trafiła mi się rola komediowa”[24]. Stanisław Anioł, rola „groźna i wstrętna”[25] nie była laurką dla ówczesnego reżimu. Dlatego paradoksem wydaje się nie tylko przyzwolenie władzy ludowej na obecność na ekranie ośmieszonego komunisty, ale również sfinansowanie produkcji z państwowego budżetu i dopuszczenie do emisji serialu. Pełne niewygodnych dla władzy aluzji politycznych *Alternatywy 4* powstawały przecież w najgorszym okresie stanu wojennego. Wówczas niemal całe środowisko artystyczne bojkotowało telewizję jako tubę propagandową ekipy Jaruzelskiego. Serial miał stanowić wentyl bezpieczeństwa–poprzez takie działanie chciano zakomunikować społeczeństwu, że władza jest liberalna. Był to element strategii, stwarzającej pozory normalności. Bareja czuł, że przerwanie zdjęć to nienajlepszy pomysł.

13 grudnia 1981 roku ekipa została wpuszczona do budynku, a aktorzy dostali przepustki, dzięki którym mogli przekraczać godzinę policyjną. Po otrzymaniu zgody podziemnej Solidarności twórcy kontynuowali pracę przy serialu, ośmieszającym system i władzę. Wszystkie te okoliczności nie pozostały bez wpływu na klimat towarzyszący powstawaniu *Alternatyw 4.* Obecność na planie pełnym gagów i humorystycznych dialogów stanowiła dla artystów normalność w nienormalnych czasach. Czuli, że funkcjonują w dwóch różnych światach. Budynek przy Woronicza był strefą odrealnioną, niemal magiczną, podczas gdy nieodłącznym elementem prawdziwego polskiego krajobrazu były patrole Zmotoryzowanych Odwodów Milicji Obywatelskiej i jeżdżące po ulicach czołgi. Latem 1982 roku okres zdjęciowy dobiegł końca, ale droga do emisji była jeszcze długa. Cenzura miała obszerną listę uwag, dotyczących także scen z udziałem Romana Wilhelmiego. Domagano się na przykład usunięcia z rozmowy dzielnicowego z Aniołem polecenia zdjęcia flag przed 3 maja. Z kolei niespełniony filmowiec, prof. Jerzy Bossak zalecał reżyserowi zmianę zakończenia. Według niego twórcy powinni „zrezygnować z informacji, że Stanisław Anioł został kierownikiem osiedla”[26]. Dla partii, która kreowała właśnie takich ludzi i wynosiła ich na wysokie stanowiska, przedstawiona prawda była niewygodna. Jednak Bareja nie

[24] B. Kuncewicz, *Mężczyźni w kobiecym zawodzie,* Gdańsk 1990, s. 36.
[25] B. Kaźmierczak, *Zostałem reżyserem, aby robić komedie*, „Ekran” 1987, nr 29, s. 15.
[26] Ibidem, s. 280.

zastosował się do sugestii dokumentalisty i pozostawił ostatnie ujęcie.

Od zakończenia zdjęć do premiery minęły cztery lata. Ale w tzw. drugim obiegu krążyły taśmy wideo z pierwotną, nieocenzurowaną wersją serialu. Kopiowanie i „dystrybucja" odbywały się za przyzwoleniem reżysera, czego nie można powiedzieć o przedstawicielach władzy. Oficjalna premiera pierwszego odcinka miała miejsce w niedzielę 30 września 1986 roku o godzinie 20.00, tuż po głównym wydaniu dziennika. Przed telewizorami zasiadło kilkanaście milionów widzów. Oglądalność wyniosła wówczas 69 %. Jednak Wilhelmi nie był zadowolony z końcowego efektu pracy, głównie z powodu ingerencji cenzury i ciągłego odkładania emisji serialu: „Pamiętam, że z nieżyjącym już reżyserem – Stanisławem Bareją i scenarzystą, siedzieliśmy parę miesięcy, ażeby coś z tej postaci zrobić. Niestety, swoje uczyniło późniejsze długie „leżakowanie" filmu na półkach: nic się nie starzeje tak szybko jak komedia obyczajowa. Wiele metrów filmu wycięto i zniszczono. Nie pomyślano, że po latach może ktoś przyjść i powiedzieć, że to nie jest na tyle złe, ażeby mogło obalić ustrój. Film został niesamowicie pokancerowany, to tak, jakbym opowiadał dowcip i nigdy nie dobrnął do pointy"[27]. W opinii Wilhelmiego jest sporo prawdy. Ingerencje cenzury są widoczne w kilku miejscach. Widz nie raz odnosi wrażenie, że czegoś w danej scenie, w konkretnym dialogu brakuje. Niewątpliwie rzutuje to na całość obrazu, w tym także na odbiór aktorstwa, które momentami wydaje się albo niepełne, albo zbyt oczywiste, zbyt ekspresyjne. Być może na taki efekt wpłynął sposób pracy Barei z artystami, którzy zdaniem krytyków puszczeni przez niego samopas ewidentnie zagrywali się bez opamiętania. Wilhelmiemu zarzucano ponadto, że „sam siebie reżyserował, nie bardzo wiedząc, jak znaleźć klucz do śmieszno-groźnej postaci swojskiego zamordysty"[28]. Dla reżysera ważniejszą sprawą od dobrej gry było bowiem wiarygodne odtworzenie realiów. W filmie znalazło się tyle, ile artysta z siebie dał. Zamiast strofować i krytykować, Bareja starał się tłumaczyć swoje koncepcje. Rzadko prosił o duble, ponieważ nie chciał tracić czasu. Nie zamęczał aktorów, aby uzyskać oczekiwany rezultat. Taki miał styl pracy.

Wart wspomnienia jest fakt, iż prywatnie Wilhelmi nie był zaangażowany politycznie. Wolał pozostać na uboczu. Nie wynikało to jednak ze strachu. Dla niego liczyło się po prostu tylko i wyłącznie życie artystyczne. Nie widział świata poza teatrem i planem filmowym. Tak współpracę z nim wspomina odtwórca roli Winnickiego, Janusz Gajos: „Romek miał talent komediowy, ponieważ był rasowym aktorem. Miał absolutną świadomość tego, gdzie zaczyna się dowcip, gdzie go rozwinąć i gdzie jest pointa. Umiał to sprzedać. Nie interesowała go

[27] B. Kuncewicz, *Bez pointy,* „Tygodnik Ilustrowany" 1989, nr 14, s. 12.
[28] K. Demidowicz, *Mężczyzna pod presją*, „Film" 1997, nr 8, s. 87.

polityka, nie stanąłby na barykadzie, nie zszedł do podziemia. Interesowało go granie"[29]. Niemniej jego antypatie polityczne były powszechnie znane. Nie znosił partii, nie akceptował tego, co działo się wówczas w kraju. Poprzez postać Anioła wyraził swoje poglądy i powiedział prawdę o systemie i ludziach władzy.

Abstract

The paper is a description of a role of Stanislaw Anioł interpreted by Roman Wilhelmi in a series „Alternatywy 4" directed by Stanisław Bareja. Based on analysis of the most important sequences, the author presents the method of building the character used by the actor and approved by the director. Referring to the absurd of socialistic regime mechanisms denuded by the actor, she tries to justify the validity of defining Wilhelmi's character as an essence of people's power. The author explains which artistic means are used by Wilhelmi to create different embodiments of Anioł: assumptive janitor, obliging executioner of communist.

The paper emphasizes the importance of comedy potential of the actor and presence of socialist surrealism esthetics. The author also refers to the influence of the censorship on the final shape of Wilhelmi's character and other elements of the production.

Bibliografia

1. K. Demidowicz, *Mężczyzna pod presją,* „Film" 1997, nr 8.
2. Cz. Dondziłło, *Niespotykanie spokojny człowiek,* „Film" 1988, nr 15.
3. B. Kaźmierczak, *Zostałem reżyserem, aby robić komedie*, „Ekran" 1987, nr 29.
4. K. Klejsa, *Stanisław Bareja – nadrealizm socjalistyczny,* [w:] *Autorzy kina polskiego,* red. G. Stachówna, B. Zmudziński, t. 2, Kraków 2007.
5. B. Kuncewicz, *Bez pointy,* „Tygodnik Ilustrowany" 1989, nr 14.
6. B. Kuncewicz, *Mężczyźni w kobiecym zawodzie,* Gdańsk 1990.
7. M. Replewicz, *Stanisław Bareja. Król krzywego zwierciadła,* Poznań 2009.
8. A. Rychcik, *Roman Wilhelmi. I tak będę wielki,* Warszawa 2004.

[29] A. Rychcik, *Roman Wilhelmi. I tak będę wielki*, Warszawa 2004, s. 133.

Jakub Gawkowski

Dobry glina, zły glina i W11

W moim tekście chciałbym przypomnieć kilka seriali kryminalnych rodzimej produkcji i zastanowić się, jak przedstawiany w nich świat, odbijał przez lata zmieniającą się w Polsce rzeczywistość społeczną i polityczną.

Warto przede wszystkim nakreślić pokrótce zmiany, które nastąpiły w polskiej kinematografii po transformacji 1989 roku. Kluczowe wydają się dwie kwestie: pierwsza - ideologiczna, przejawiająca się doborem tematów i sposobem ukazywania świata. Pisze o niej choćby Tadeusz Lubelski w *Historii kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*:

> Kino Polskie w latach 1945-89 było istotną częścią narodowej kultury, oddziaływało na świadomość swoich odbiorców, jego obecność była ważna. Zapewne jakiś aspekt tej jej dawnej nieobojętnej obecności jest w nowych warunkach ustrojowych - na całe szczęście - niemożliwy do powtórzenia. (…) W sytuacji braku cenzury, zlikwidowanej ustawą z czerwca 1990 roku, przestała też się liczyć odwaga podejmowania pewnych tematów, a przyjęte w poprzednim okresie sposoby porozumiewania się z odbiorcami na zasadzie >>języka ezopowego<<, straciły ostatecznie aktualność”[30].

Druga - kwestia ekonomiczna, wiąże się bezpośrednio ze sposobem finansowania produkcji filmowych i telewizyjnych. Pisze o niej np. Marcin Adamczak w publikacji *Globalne Hollywood, filmowa Europa i polskie kino po '89 roku. Przeobrażenia kultury audiowizualnej przełomu stuleci*:

> „Kwestia widzów okazała się więc kluczowa. Dawniej czynnik drugorzędny, często lekceważony i pomijany, nagle zaczął pojawiać się w wypowiedziach niemal wszystkich reżyserów. (…) Kino musiało funkcjonować w jednym z dwóch systemów - państwowym, z relatywną wolnością od wymogów ekonomicznej zyskowności, ale krępowaną swobodą twórczą, albo wolnorynkowym - z relatywną wolnością od czynników politycznych, ale z rynkiem jako >>cenzorem<< znacznie surowszym niekiedy niż wcześniejszy cenzor właściwy”[31].

Gdy porównamy popularne seriale sprzed i po przełomie, czyli choćby opowiadające o przygodach porucznika Borewicza *07 zgłoś* się i *Ekstradycję* z Markiem Kondratem w roli głównej, spostrzeżemy różnice w budowaniu przedstawianej rzeczywistości.

---

[30] T. Lubelski, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Videograf II, Chorzów 2008, s. 500.
[31] M. Adamczak, *Globalne Hollywood, filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku. Przeobrażenia kultury audiowizualnej przełomu stuleci*, *słowo/ obraz terytoria* , Gdańsk 2010, s. 242.

07 zgłoś się - zbrodnia i propaganda

07 zgłoś się jest pozycją kultową w wielu kręgach i odmiennych grupach wiekowych, zarówno wśród dzisiejszych 50-latków jak i pokolenia urodzonego kilka dekad później, które nie mogło widzieć pierwotnej emisji serialu. Fenomen ten w artykule *Polski Brudny Harry - Borewicza życie po życiu* opisywał Wojciech Krzyżaniak: „Ludzie, którzy nie pamiętają Polski Ludowej, oglądają przygody 07 jak kronikę filmową. Jest w tym coś, bo ten serial to lekcja PRL. I to wcale nie hagiograficzna ani uproszczona, jak chcą prawicowi publicyści. Może i Borewicz pokazuje, że za komuny było znośnie, ale serialowe ulice są równie szare jak w dokumentach Kieślowskiego."[32]

Na sukces *07 zgłoś się* złożyło się kilka czynników - od scenariusza poczynając, przez charyzmatycznego bohatera po obiegową opinię, że jednym z głównych zadań było ocieplanie wizerunku Milicji Obywatelskiej. Rzesze widzów z jednej strony zaciekle kibicowały Borewiczowi w walce z przestępczością, a z drugiej z wielką frajdą wyłapywały mniej lub bardziej rzucające się w oczy propagandowe perełki.

Dlaczego ciesząca się taką popularnością produkcja, nie doczekała się swojej kontynuacji po zmianie ustroju? Odpowiedzią na to pytanie mogą być słowa samego Bronisława Cieślaka: „Krzysztof (chodzi oczywiście o Krzysztofa Szmagiera, reżysera serialu) miał ochotę na kontynuację, ja uważałem, że trzeba wytłumaczyć, jak Borewicz przeszedł weryfikację. Podwładni mogli po prostu zacząć mówić do niego >>komisarzu<< zamiast >>obywatelu poruczniku<<, ale czułem, że tak nie można"- wspomina Cieślak. Był już nawet gotowy scenariusz odcinka przeprowadzającego Borewicza przez trudny dla funkcjonariuszy okres. Komuna dogorywa, a porucznik prowadzi śledztwo w sprawie partyjnego notabla. Zagrożona szycha wrabia porucznika, który ląduje w więzieniu. W celi spotyka działaczy opozycji, zaprzyjaźnia się z nimi i kiedy wychodzi, ma otwarte drzwi w policji. Cieślak: - powiedziałem tylko: „Daj spokój, Krzysztof, będziesz się teraz podlizywał? Nie róbmy tego".

Problem więc pozostał, a zagadka jak potoczyły się losy bohatera w III RP, pozostała nierozwiązana. Oczywiście można szukać różnych rozwiązań. W emitowanym w Telewizji Polsat paradokumentalnym serialu *Malanowski i partnerzy*, nikt nie mówił tego wprost, ale grana przez Cieślaka postać miała jednoznacznie kojarzyć się z porucznikiem Borewiczem,

[32] W. Krzyżaniak, *Polski Brudny Harry – Borewicza życie po życiu*, Gazeta.pl, http://wyborcza.pl/1,75475,14358920,Polski_Brudny_Harry___Borewicza_zycie_po_zyciu.html [Dostęp 22.02.2015]

który ostatecznie nie pracuje już w policji (być może został z niej zwolniony lub sam odszedł), ale prowadzi własne biuro detektywistyczne. A może Borewicz, tak jak grana przez Cieślaka zniszczona życiem postać komendanta w serialu *Mrok*, działa na tyle, na ile to możliwe, broniąc podwładnych, którzy działają wbrew obowiązującym regulaminom.

Rzeczywistość po przełomie

O ile problem weryfikacji był ostatecznie tym, co zaważyło na niekontynuowaniu *07 Zgłoś się*, dla kilku innych klasycznych już produkcji, został punktem wyjścia. Chociaż tematem mojego artykułu są seriale, nie sposób nie wspomnieć tu *Psów*, jednego z najważniejszych, o ile nie najważniejszego filmu pierwszej dekady III Rzeczypospolitej Polskiej, autorstwa Władysława Pasikowskiego. O *Psach* można by mówić niemal bez końca i na wiele sposobów, czego dowodem jest choćby świetna analiza autorstwa Andrzeja Ledera:

> „W polu myślenia, określonym przez napięcie pojawiające się pomiędzy zbiorową legendą i jej odczarowaniem, z oczu teoretyków znikła ta cecha polskiego thrillera, która wpisuje go w uniwersalny obszar dyskusji nad nowoczesnym światem mieszczańskim. W tę dyskusję w latach 90. powinniśmy się już wpisywać. Nie wpisaliśmy się jednak, bowiem na utraconą niewinność patrzono z perspektywy konfliktu komuchów i solidaruchów, nie rozpoznając o wiele poważniejszej kwestii; że mianowicie żadnej niewinności nigdy nie było i nie ma, że skrzywdzeni, którzy mają skamieniałe serca, są tak samo drapieżni jak krzywdzący, że ostatecznie każdy gra tu swoją własną grę, a ten kto nie chce przyjąć takich reguł – przegra”[33].

Ekstradycja

Leder pisze o *Psach,* ale także innych polskich thrillerach tego okresu. Bo trzeba pamiętać, że w latach dziewięćdziesiątych powstaje i przeżywa swój rozkwit - zarówno w formie telewizyjnej, kinowej jak i kaset VHS - gatunek zwany „kinem bandyckim”, którego owocem była także *Ekstradycja* Wojciecha Wójcika. Jak pisał w recenzji Wojciech Orliński:

> „W odróżnieniu od swoich kolegów, Wójcik dba o nadanie *Ekstradycji* choćby powierzchownego prawdopodobieństwa do prawdziwych wydarzeń. W tle serialu obserwujemy autentyczne sensacje z pierwszych stron polskich gazet. Wymuszanie haraczy na warszawskiej Starówce, tajemnicze helikoptery przelatujące nad naszą wschodnią granicą, porachunki między podwarszawskimi gangami, aresztowanie ambasadora przemycającego heroinę czy wreszcie ekstradycja Bogatina (której serial zawdzięcza swój tytuł) – wszystko to splata się w jeden misterny spisek, którego poszczególne ślady zajadle tropi dzielny komisarz Halski”[34].

Autorzy serialu kilkukrotnie puszczali oczko twórcom *Psów*, oddając tym samym hołd mistrzowi Pasikowskiemu. W jednej z głównych ról także występuje tu Marek Kondrat i nosi

[33] A. Leder, *Lata 90.: Co Symbolizowały „Psy”?*, http://www.dwutygodnik.com/artykul/2273-lata-90-co-symbolizowaly-psy.html [Dostęp 22.02.2015]
[34] W. Orliński, *Kobieta to zwierzę?*, „Polityka” 1995, nr 47, s. 67.

identyczną ksywę „Olo". Chociaż w produkcji tej główną osią fabularną jest walka z mafią i handlem narkotykami, motyw weryfikacji pojawia się kilkukrotnie. Mimo że od premiery *Psów, Ekstradycję* dzielą trzy lata, temat ten nie przestawał nurtować społeczeństwa. W jednym z odcinków skorumpowany policjant Wąsik mówi podczas kłótni do Olgierda Halskiego: „Ja w przeciwieństwie do ciebie weryfikację przeszedłem od razu."[35]

Kamil Zybertowicz, młody agent Urzędu Ochrony Państwa, głośno zastanawia się, jak to możliwe, że ktoś taki jak Olgierd - pijak i awanturnik, za nic mający sobie regulaminy - przeszedł weryfikację. Podobne pytanie mogli zadawać sobie widzowie, pozostało one jednak bez odpowiedzi.

Ekstradycja może być świetnym podręcznikiem do badania nastrojów społecznych ostatniej dekady drugiego millenium. Mam tu na myśli stosunek do całej posttransformacyjnej machiny państwowej. Na pierwszy plan wychodzi korupcja i płynący z niej brak zaufania do aparatu państwowego. Korupcja występuje na niemal wszystkich stopniach - na usługach przestępców jest wspomniany wcześniej policjant Wąsik, wysoko postawiony agent Szawłowski, a także całe rzesze biznesmenów.

Zarówno Olgierd Halski, jak i jego przełożony Stefan Sawka wiedzą w jakich warunkach przyszło im walczyć o sprawiedliwość. Halski sam staje się ofiarą „układu", zostaje wrobiony przez wspólników w zabójstwo gangstera Cyrka i śmierć narkomanki Myszy. Sawka, mimo świadomości niewinności podwładnego, dalej wierzy w organizację której służy, mimo nieustających wątpliwości trwa na stanowisku, bo jak mówi "Próbuję coś zmienić".

Niemal w każdym odcinku *Ekstradycji* widać charakterystyczny dla początku lat dziewięćdziesiątych brak wiary w praworządność. Na początku pierwszej serii gangsterzy demolują kawiarnie i puby na warszawskiej starówce. Wybijają okna, zastraszają klientów i obsługę, wymuszają haracz. Halski przypadkiem trafia na spotkanie właścicieli lokali, którzy nie mogąc liczyć na pomoc policji, organizują między sobą tajne spotkanie. Bohater, wchodząc do knajpy oświetlanej tylko światłem świec, pyta prześmiewczo: „Co wy, „Solidarność" knajpiarzy urządzacie?"[36] Mimo że Polska jest pozornie wolna, problemy nie ustają. Konieczna jest samoorganizacja i stawienie czoła wrogowi - już nie władzy komunistycznej, ale pozwalającym sobie na coraz więcej bandytom.

Dwójka bohaterów - Halski i Kamil Zybertowicz są swoimi przeciwieństwami niemal w każdej kwestii, uosabiają dwie zupełnie różne postawy i osobowości. Halski

[35] *Ekstradycja* [serial], reż. Wojciech Wójcik, Sezon 1, Odcinek 2, TVP 1995.
[36] *Ekstradycja* [serial], reż. Wojciech Wójcik, Sezon 1, Odcinek 5, TVP 1995.

z przestępczością walczy jej sposobami. Jak wspominałem, nie wiadomo jak przeszedł weryfikację, jest niesympatyczny, a córkę oddaje na wychowanie siostrze. Kamil Zybertowicz jest symbolem tego, co niezależne i nowoczesne. Ma idealistyczne podejście, piękną składnię, skończone studia i zapał do działania jakiego ze świecą szukać. Jednak to nie wystarczy, stary system nadal ma się dobrze. Świeżo awansowany syn filozofa niezależnie od przełożonych, na własną rękę odkrywa prawdę o miejscu magazynowania narkotyków. *Ekstradycja* nie pozostawia jednak złudzeń - za sprawą skorumpowanego policjanta Szawłowskiego - Kamil Zybertowicz zostaje zamordowany, a jego wysiłki idą na marne.

Złudzeń nie ma także Olgierd Halski. Chociaż nie poddaje się w walce z przestępczością, wie, że nie może na nikim polegać, jedynie on sam może zaprowadzić porządek. Odkupuje więc zegarek z lombardu i samotnie rusza na odsiecz bandytom. Stojąc w finałowym odcinku ze swoim przełożonym Sawką na jednym z warszawskich dachów, Halski trochę żartując, trochę rozpaczając krzyczy: „Przecież żyjemy w państwie prawa!".

W nowej, kapitalistycznej rzeczywistości, chociaż można poradzić sobie całkiem nieźle jak pokazuje choćby przykład Sabiny - siostry Halskiego, każdy może liczyć tylko na samego siebie. Chociaż na pierwszy rzut oka wydaje się, że bohaterowie grają w jakiś drużynach, dzielą się na tych dobrych i tych złych, to w rzeczywistości każdy jest tu samotną wyspą. Najlepiej widać to, gdy spojrzymy na czarne charaktery pojawiające się w tej produkcji. Szawłowski, tak jak Wąsik jest skorumpowanym policjantem, jednak współpraca z mafią to same problemy. Agent KGB szantażuje Szawłowskiego by ten dalej był jego informatorem. Wąsik jest zastraszany przez tych, którzy go opłacają, a kiedy przestaje być im potrzebny, kończy z kulą między oczami. Nawet Agent Zajcew, czyli najczarniejszy charakter pierwszej serii, zostaje w końcu zamordowany z polecenia swojego przełożonego - bossa mafijnego granego przez Lwa Rywina, notabene skazanego później w jednej z największych afer korupcyjnych III RP[37]. Każdy każdemu patrzy na ręce. Nawet Halski podejrzewa Sawkę pytając, czy Mazda, którą jeździ to prezent, przecież nie byłoby go na nią stać z jego marnej policyjnej pensji.

Ekstradycja prezentuje widzom szerokie spektrum problemów społecznych Polski doby rozpędzającego się kapitalizmu. Obserwując walkę z handlarzami narkotyków, widzimy nie tylko źródła problemów: transakcje, fabryki amfetaminy czy transport przez granice, ale także konkretną rzeczywistość, gdzie te narkotyki trafiają. Odbiorcami w serialu Wójcika są stereotypowi młodzi ludzie, zachłyśnięci kulturą zachodu i bezkresnym oceanem możliwości,

[37] Zob. *Lew Rywin dziesięć lat po premierze*, http://www.rp.pl/artykul/915236.html [dostęp 22.02.2015]

którzy gubią się w nim, popadają w uzależnienia i zostają bezdomnymi. Serial mimochodem portretuje także inne, związane z obrotem narkotykami zjawisko, na które warto zwrócić uwagę.

W *07 zgłoś* się widzieliśmy jeszcze pokolenie, dla którego zabawa oznacza dancing, gdzie można spotkać się ze znajomymi, potańczyć, napić się alkoholu. W *Ekstradycji,* zamiast dancingu jest ciemny, niebezpieczny klub, gdzie aby się porozumieć, trzeba przedrzeć się przez ogłuszającą muzykę elektroniczną. Przestrzeń oświetlają lasery i stroboskop. Dilerzy sprzedają narkotyki nieletnim imprezowiczom, a ci jak np. ledwo przytomna Mysza, grana przez Edytę Olszówkę, zatracają się w zabawie, nie bacząc zupełnie na nic. Dziś trudno byłoby nam znaleźć chociaż jeden dancing, ich miejsce bezpowrotnie zajęły kluby. Trudno powiedzieć kiedy moda na muzykę techno z Detroit i Berlina przywędrowała nad Wisłę, jednak w tym kontekście przywoływana scena z *Ekstradycji* może mieć wartość niemal dokumentalną.

Narkotyki pojawiają się nie tylko w klubach. Syn Zybertowicza przyznaje się Halskiemu, że kiedyś dał dziewczynie LSD, przez co została wciągnięta w opiaty i dalej dawała sobie „szpryce na okrągło". W końcu przedawkowała przez tak zwany „złoty strzał". To, tak bardzo łopatologiczne i stereotypowe podejście do problemu narkomanii, przemycające także krzywdzącą teorię „bramy", pokutuje zresztą do dzisiaj i sprawia, że uzależnieni zamiast leczeni, stają się społecznie stygmatyzowani.

Serial obfituje też w podobne stereotypy, z których co uważniejszy widz może wyłuskać pewien obraz społecznych opinii na pewne tematy. Jak wiadomo, w latach dziewięćdziesiątych kościół zaczyna zbierać plony po latach wspierania opozycji i to on kształtuje wybory moralne opinii publicznej. W roku wejścia *Ekstradycji* na ekrany, Jan Paweł II podczas wizyty w Polsce, mówi „Czas próby polskich sumień trwa". Gdy Halski z Basią po raz kolejny mają uprawiać seks, |a Olo nie ma już prezerwatyw, Dancewicz seksownym głosem mówi: „I tak grzeszę z tobą pigułką"[38].

Męski świat *Ekstradycji* jest w stu procentach heteronormatywny. Podczas sprawozdania policjant opisując jednego ze szmuglerów mówi: „Francuski arystokrata i do tego pedał" Oczywiście pociąg seksualny do tej samej płci występuje tylko w Europie zachodniej i najczęściej wśród wysokich klas społecznych. Wirus HIV natomiast pojawia się jedynie wśród osadzonych w więzieniu heroinistów.

W *Ekstradycji* Wójcik funduje nam przegląd stypizowanych osobowości, wraz

[38] *Ekstradycja* [serial], reż. Wojciech Wójcik, Seria 1, Odcinek 4, TVP 1995.

z niezbędnymi dla nich artefaktami. I tak na przykład Sabina, siostra Olgierda Halskiego, wychowująca jego córkę, jest bogatą bizneswoman, stać ją na opiekunkę dla dziecka, mieszka w domku na przedmieściach obłożonym obowiązkowym sidingiem, chodzi w dopasowanej garsonce i perłowych klipsach. Jest to bezpośrednie przełożenie wzorca amerykańskiego, przykład błyskotliwej kobiecej kariery w kapitalistycznej rzeczywistości.

Wspomniany wcześniej Lew Rywin, jest bossem rosyjskiej mafii. Jest gruby, bezwzględny i uwielbia oglądać *Wilka i Zająca.* Gdy podwładny zadaje mu pytanie: „A czy jakikolwiek Polak jest godny zaufania?", odpowiada bez zastanowienia: „Powiem ci... Martwy Polak". Oczywiście, zły, bogaty Rosjanin zajada się kawiorem, popijając go, a jakże - szampanem.

Glina

Dziewięć lat po telewizyjnej premierze serialu Wójcika, Władysław Pasikowski jako już doświadczony reżyser próbuje swoich sił w tym formacie. Reżyseruje *Glinę,* czyli mówiąc w skrócie - połączenie *Twin Peaks* i schematów czarnego kina amerykańskiego. W roli głównej występuje Jerzy Radziwiłowicz. Jak pisał Jakub Socha w artykule *Naprawianie zepsutego świata*:

> „Pasikowski kręci amerykańskie filmy, tyle że w Polsce. I tak właśnie one wyglądają. (...) Z jednej strony, film szpiegowski, film wojenny, młodzieżowe kino inicjacyjne, z drugiej – kraj nad Wisłą. Zdumiewające, że u reżysera, który deklaruje, że interesują go tylko uniwersalne historie, który stara się nie zajmować Polską, właśnie polskość jest tak bardzo widoczna. W *Glinie* wreszcie udało się Pasikowskiemu przewalczyć pęknięcie, które tak często niszczyło jego filmy i połączyć gatunek (czarny kryminał) oraz Polskę w organiczną całość"[39].

Świat *Gliny* to świat, gdzie niemal każdy ma ze sobą problem: z jednej strony grany przez Radziwiłowicza Gajewski, to policjant starej daty, który tak jak wcześniej Olgierd Halski, walczy z przestępcami metodami nieraz niemającymi wiele wspólnego z prawem. Z drugiej strony, świat poszedł do przodu. Pamiętajmy, że to rok 2004 - Polska pod wodzą Leszka Millera wchodzi do Unii Europejskiej, której przyszłość maluje się jeszcze wtedy wyjątkowo optymistycznie. Policjanci - tak jak i wszyscy inni - nadal piją, ale muszą to już robić w ukryciu. Gajewski wściekły mówi w pewnej chwili do wspólnika: „Przestaniesz doić to paliwo? Sięgniesz po flaszkę w złym towarzystwie i doniosą na ciebie. Czasy się zmieniły". „Ale ja się nie zmieniłem."- odpowiada Jerzy, dając jasno do zrozumienia, że niełatwo nadążyć za rzeczywistością dyktującą coraz to nowe warunki. Gdy w hotelu śledczy znajdują

[39] J. Socha, *Naprawianie Zepsutego Świata*, „Dwutygodnik.com", http://www.dwutygodnik.com/artykul/1455-naprawianie-zepsutego-swiata.html [Dostęp 22.02.2015]

zwłoki policjanta, jeden z nich nie może uwierzyć: „Gdyby to chodziło o takiego ciebie albo mnie, a to nowoczesny, młody z dwoma fakultetami”[40].

Motyw edukacji pojawia się w serialu stosunkowo często. Studiowanie staje się ogólnodostępne i wszyscy młodzi bohaterowie studiują. Zresztą prawie wszyscy, zupełnie jak w rzeczywistości, są na prawie: Młody, Córka Gajewskiego, a także zaginiona dziewczyna ze zdjęcia. Gajewski chce, by jego córka miała lepsze życie od niego, do czego kluczem jest dla niego wykształcenie: „Ja z twoją matką nic nie znaczymy, jesteśmy marginesem. Ja jestem tylko po szkole milicyjnej w Szczytnie”. W rzeczywistości Anno Domini 2004 jasno widoczne są dwie grupy bohaterów. Pierwsi - młodsi, mimo możliwości nie wiedzą jak z nich korzystać i w którą stronę iść. Jak mówi młody: „Mój limit decyzyjny się wyczerpał, teraz życie podejmuje za mnie decyzje”. Córka Gajewskiego, chociaż jest wzorową studentką, nie chce uczestniczyć w wyścigu szczurów, nie chce tak jak jej koledzy robić kariery w korporacji i starać się, by zauważył ją headhunter. Druga grupa jest w jeszcze gorszej sytuacji, to ci starsi, zmęczeni, będący nieraz ofiarami wszechobecnych zmian. Tak jak popadający w alkoholizm sportowiec, czy wyrzucona z pracy była żona Gajewskiego, która dostaje depresji i łamiącym się głosem mówi: „Wyrzucili mnie jak coś niepotrzebnego”. Międzynarodowa korporacja, w której pracowała zamieniła sekretarkę na młodszą - dziś takie postępowanie nikogo już nie dziwi. W świecie *Gliny,* Polska chociaż mroczna i niebezpieczna, nie jest prowincjonalna. Homoseksualizm istnieje, nie jest jednak czymś normalnym, czy powszechnie rozumianym. Podczas przesłuchania tramwajarz wypowiada się o zamordowanym koledze: „Myśmy nawet myśleli, że on jest taki trochę lewy. Bo babeczki to go w ogóle nie interesowały.”[41]

Po przeciwnej stronie osi do świata przedstawionego w serialu Pasikowskiego, plasują się emitowani w telewizji TVN *Kryminalni* z tego samego roku. Można by pokusić się o stwierdzenie, że Pasikowski portretuje świat taki, jakim jest, a twórcy *Kryminalnych* preparują jego obraz na podobieństwo tego, co zwykło się nazywać „zachodnim” - mamy więc Warszawę ukazaną jako dynamiczną metropolię, wnętrza z katalogu Ikei i próbę wykreowania polskiej wersji amerykańskiego amanta w osobie Macieja Zakościelnego stylizowanego na Brad’a Pitt’a. W *Kryminalnych* Warszawa i prężnie działająca w niej nowoczesna policja są dokładnie na miarę wchodzącego do UE kraju początku XXI wieku.

TVN w 2004 roku wprowadził na antenę także inną pozycję, która, chociaż niepozorna, nieprofesjonalnie zrealizowana i mówiąc najdosadniej tania, okazała się mieć

[40] *Glina* [Serial], reż. Władysław Pasikowski, Seria 1, Odcinek 1, TVP 2004.
[41] *Glina* [Serial], reż. Władysław Pasikowski, Seria 1, Odcinek 4, TVP 2004.

kolosalny wpływ na widzów i doczekała się szeregu naśladownictw. Mowa tu oczywiście o paradokumentalnym serialu *W11*, z gatunku docu-crime. W krótkich odcinkach widzowie śledzą pracę grupki policjantów, a całość zorganizowana jest tak, aby nikt z widzów śledzących akcję nie miał wątpliwości, co właśnie dzieje się na ekranie. Więc oprócz akcji właściwej pomagają nam napisy u dołu ekranu, wyjęte żywcem z programu informacyjnego, które dodatkowo czyta narrator. Ta łopatologiczna formuła okazała się jednak strzałem w dziesiątkę. Popularność *W11* okazała się tak wielka, że wkrótce dołączyli do nich *Detektywi*, a niedługo później polsatowski odpowiednik, czyli wspomniany wcześniej serial *Malanowski i partnerzy*.

O ile najpierw *Ekstradycja*, a później *Glina* tworzyły mniej lub bardziej realistyczne obrazy otaczającej rzeczywistości, o tyle *W11* bardziej od opisywania świata samo ten świat zaczęło tworzyć. Joanna Stojer w artykule *Efekt CSI a postrzeganie pracy biegłych* opisuje przy okazji tzw. „Efekt W11": „Efekt W11 polega na tym, iż osoby oglądające seriale kryminalne w momencie, gdy same stają się ofiarą przestępstwa, mogą postrzegać za autentyczne i realistyczne to, co wcześniej oglądały o pracy policji i biegłych. Formułują więc oczekiwania inspirowane tymi oglądanymi bądź znanymi z innych źródeł serialami i filmami."[42]

Gdy Maciej Friedek został postrzelony w jednym z odcinków, wśród widzów zapanowała histeria. Pewna kobieta z Londynu wysłała 20 funtów na kwiaty, ludzie dzwonili z zamiarem oddawania krwi, a góralki przesyłały smalec do smarowania rany.[43]

Abstract

The text shortly analyzes a few of the most popular crime TV Shows in Polish production, made in the late 80's, 90's, 2000 and describes how the reflected societal changes manifested therein are contextually broader than they seem. First of all the subject is to analyse and compare different titles, shot shortly before and after the change in the Polish political system - *07 zgłoś się*'starring Bronisław Cieślak as lieutenant Borewicz and *Ekstradycja* with Marek Kondrat as Olgierd Halski fighting with Russian mafia and corrupted colleagues. Secondly, the text recalls the year 2004 when Poland joined the European Union and two remarkable Polish crime dramas premiered *Glina* by Władysław Pasikowski, which essentially married Polish landscape with the poetics of film noir, and *Kryminalni* comparable in essence to other western European crime dramas trying to mimic westernized popular culture negating in

[42] J. Stojer, *Efekt CSI a postrzeganie pracy biegłych*, „AMSiK", 2011, LXI, s. 351-359.
[43] *Friedkowe Wywiad Autoryzowany* [w:] „Rynek- magazyn polonijny", http://www.rynek.de/index.php?option=com_content&view=article&id=238:friedkowie-wywiad-autoryzowany&catid=47:partnerzy&Itemid=66 [dostęp 22.02.2015]

essence the substance derived from *Glina*. Finally the text describes the phenomen of low-budget docu-crime *W11* which premiered the same year.

Bibliografia

1. M. Adamczak, *Globalne Hollywood, filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku. Przeobrażenia kultury audiowizualnej przełomu stuleci*, słowo/ obraz terytoria, Gdańsk 2010, s. 242.
2. W. Krzyżaniak, *Polski Brudny Harry – Borewicza życie po życiu*, Gazeta.pl, http://wyborcza.pl/1,75475,14358920,Polski_Brudny_Harry___Borewicza_zycie_po_zyciu.html [Dostęp 22.02.2015]
3. A. Leder, *Lata 90.: Co Symbolizowały „Psy"?*, http://www.dwutygodnik.com/artykul/2273-lata-90-co-symbolizowaly-psy.html [Dostęp 22.02.2015]
4. T. Lubelski, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Videograf II, Chorzów 2008.
5. W. Orliński, *Kobieta to zwierzę?*, „Polityka" 1995, nr 47.
6. J. Socha, *Naprawianie Zepsutego Świata*, „Dwutygodnik.com", http://www.dwutygodnik.com/artykul/1455-naprawianie-zepsutego-swiata.html [Dostęp 22.02.2015]
7. J. Stojer, *Efekt CSI a postrzeganie pracy biegłych*, „AMSiK", nr LXI, 2011.

***

Grzegorz Zyzik

Bazinga! Rozważania o nerdach *i* geekach

Jesteś *nerdem,* czy *geekiem*? W pewnym stopniu to interesujące pytanie dla wszystkich uczestników współczesnej kultury. Wynika to z faktu, że obecnie niemal każdy człowiek ma lub będzie miał styczność z komputerami. Popkultura w znacznej mierze nie może obejść się bez Internetu i nowoczesnych technologii. Z pewnością okazało się to szokiem dla pewnej ilości amerykańskich badaczy mediów, którzy traktowali sieć internetową jako „przejściową modę"[1]. Pierwotnie Internet stworzono, żeby umożliwić naukowcom z uniwersytetów i instytucji rządowych swobodną wymianę informacji badawczych. Ta potrzeba zyskała zrozumienie na całym świecie i już wkrótce każdy dostrzegał wartość istnienia sieci oferującej powszechną wymianę informacji. Dlatego w tworzenie sieci komputerów zainwestowano pokaźne fundusze. Początkowo wielkie koncerny i władze państwowe nie dostrzegały jednak, że tym sposobem tworzą coś więcej niż sieć komputerów, a mianowicie łączą ze sobą ludzi. Nie minęło wiele lat i „ci sami naukowcy, którzy wcześniej wymieniali się danymi naukowymi, zaczęli przekazywać sobie informacje na temat swojego życia rodzinnego i najnowszych odcinków *Star Treka*"[2]. W ten sposób ludzie żyjący w różnych zakątkach świata zaczęli się komunikować i przekraczać kulturowe granice, które wcześniej stanowiły realne ograniczenie.

Współcześnie zaś oprogramowanie stanowi integralny element codzienności człowieka. Z pewną dozą ostrożności można powiedzieć, że jest tym, co w największym stopniu odpowiada za kształt współczesnej globalnej gospodarki, zorientowanej na międzynarodowy przepływ danych i manipulacje symbolami. Dzisiejsza humanistyka dostarcza wiele dowodów na istotny charakter zmian, spowodowanych rozwojem technologii informatycznych. Jedną z teorii, która je opisuje jest społeczeństwo sieci. Wedle słów Manuela Castellsa „komputery, systemy komunikacyjne i genetyczne dekodowanie oraz programowanie stają się (…) wzmocnieniami i ekstensjami ludzkiego umysłu"[3]. Castells

[1] D. Rushkoff, *Cyberia. Życie w okopach cyberprzestrzeni,* tłum. D. Misiuna, Warszawa 2008, s. 9.
[2] Ibidem.
[3] M. Castells, *Społeczeństwo sieci,* tłum. K. Pawluś, Warszawa 2007, s. 46.

przedstawia sieć jako podstawowy model organizacji społecznej, który wyznacza nowo logikę funkcjonowania człowieka. Wpływ sieci jako zjawiska wzmacniającego rolę komputerów i komunikacji elektronicznej w naszym życiu jest trudny do ocenienia i rozciąga się na wiele sfer ludzkiego życia. Chociażby na prawo, co podkreślił Lawrence Lessig twierdząc, że rządzi raczej kod, nie prawo" [4]. Zatem można stwierdzić, że w pewnych okolicznościach oprogramowanie modeluje współczesną rzeczywistość.

Przyjmijmy zatem, że efektem ubocznym powstania Internetu była olbrzymia sieć relacji społecznych, która z czasem stała się jego główną cechą". Ważnymi świadkami tamtych przemian w Ameryce były właśnie osoby określane mianem nerdów i geeków. Podczas ankiety przeprowadzonej w Stanach Zjednoczonych 1982 roku[5], okazało się, że terminy nerd i geek były postrzegane przez uczniów jako bardzo negatywne. Nerdzi zostali ogólnie uznani za osoby nieprzystosowane społecznie, nieśmiałe i apodyktyczne. Zbyt inteligentne, a może wręcz przemądrzałe. Postrzegano ich również jako „osoby koncentrujące się na przedsięwzięciach naukowych, słabe fizycznie i nietowarzyskie"[6]. Określenie geek było nieco mniej pejoratywne, bo oznaczało „dziwaka, ale uczestniczącego w życiu towarzyskim" [7]. Nerd w odróżnieniu od geeka posiadał wiedzę z dziedzin takich jak matematyka i fizyka. Warto również zauważyć, że w latach 80. w USA zaczęto krytykować gry RPG za zły wpływ na młodzież i tu również pojawiło się negatywne użycie słowa nerd[8]. Stereotyp „samotnego dziwaka" bardzo szybko rozpowszechnił się w książkach, serialach i filmach. Dobrym przykładem będzie tu film *Revenge of the Nerds*[9] (1984). Amerykański film był pierwszą produkcją, która w tak otwarty sposób podjęła temat nerdów. Tytułowi mściciele nie są tu bohaterami drugiego planu lecz aktywnymi uczestnikami walki o uczelnianą hierarchie. Jednocześnie należy dodać, że film utrwalił pewien stereotyp nerda.

Być może należy się zastanowić, czym jest stereotyp i dlaczego tak łatwo przyjęto w kinie komediowy obraz nerdów – nieudaczników. Już przy pierwszej próbie zdefiniowania stereotypu, natrafiamy na problem. Nie istnieje żadne pojedyncze, nadrzędne i ostateczne wyjaśnienie tego pozornie oczywistego terminu. Mówiąc o stereotypie, należałoby wziąć pod uwagę mnogość dyskursów wielu dziedzin: socjologii, językoznawstwa, kulturoznawstwa, czy też etnologii. Hipotetyczny badacz ma zatem spore możliwości wyboru tego, jak

---

4 L. Lessig, *Wolna kultura*, tłum. zbiorowe, http://www.futrega.org/wk/, 2005, s. 175; dostępny: (10.01.2015).

5 T. Cross, L. Coleman, *The social cognition of gifted studentsin schools: Managing the stigma of giftedness*, „Journal for the Education of the Gifted" 1991, nr 15, s. 44.

6 Ibidem, s. 45.

7 Ibidem.

8 B. Chaciński, *Wyż nisz. Od alterlobalistów do zośkarzy*, Kraków 2010,s. 78.

9 Polski tytuł filmu to *Zemsta frajerów*.

zdefiniować stereotyp. Czyniąc to szybko się przekona, że oparcie się na jednej regule wystarczy tylko połowicznie. W toku analizy prawie zawsze pojawi się badawczy problem lub jakiś wyjątek, który nie będzie chciał nagiąć się do ustalonej na początku formuły, albo też każda z definicji okaże się słuszna częściowo.

Za sprawą Waltera Lipmanna i jego pionierskiej pracy *Public Opinion*, pojęcie stereotypu trafiło do słownika badaczy zajmujących się naukami społecznymi. Ujęcie Lipmanna miało prekursorski wymiar. Badacz trafnie wydedukował genezę procesu stereotypizacji, którą wyraził pisząc: „przejmujemy to, co zdefiniowała już za nas kultura i zwykle spostrzegamy to, co przejęliśmy w formie stereotypów ukształtowanych przez kulturę”[10]. Idąc dalej tym tokiem rozumowania można stwierdzić, że stereotypy będą mówiły, które spośród informacji docierających do nas z otoczenia, powinny być przez nas dostrzegane, a które należy zignorować. Kolejnym ważnym stwierdzeniem Lipmanna była myśl mówiąca, że wszyscy mamy w głowach „umysłowe obrazy” zewnętrznego świata. Przypominały one szablony, za pomocą których próbujemy uprościć informacje docierające do nas z otoczenia. Zatem badając stereotyp w aspekcie kultury, nie możemy go zamykać w żadnej z naukowych narracji. Musi obejmować pewien obszar, ale jednocześnie musi charakteryzować się przepuszczalnym granicami znaczeniowymi. Z pewną dozą ostrożności można powiedzieć, że prawdziwym znaczeniem stereotypu jest jego wieloznaczeniowość. Jeszcze bardziej trafne byłoby umieszczenie stereotypu poza granicami kontekstów kulturowych i przywoływanie go, jako znaku który musimy odczytać przy użyciu wybranej przez nas teorii.

Moim zdaniem lekceważące traktowanie nerdów i geeków przez resztę amerykańskiej młodzieży brało się z faktu, że posiadali oni wiedzę niedostępną dla innych. Logiczne było zatem stosowanie obronnej funkcji stereotypu. W sytuacjach konfliktowych, gdy poglądy i postawy ludzi (w sensie gotowości do działania) dotyczące pewnych zagadnień, przede wszystkim społecznych, popadają w konflikt z realną rzeczywistością, która im przeczy i gdy nie można zmienić tej rzeczywistości, to wówczas uruchamia się psychologiczny mechanizm obronny polegający na tym, że umysł człowieka „impregnuje się” na niewygodną dlań informację. Innymi słowy mówiąc wiedza dotycząca gier RPG, komiksów i komputerów była objawem zdziecinnienia i dziwactwa. Skupiając swoją uwagę na grupach społecznych zlokalizujemy ważną funkcję stereotypu, czyli jego wpływ na powstawanie i utrzymywanie uprzedzeń. Todd Nelson zauważył, że „związek między stereotypizacją i uprzedzeniami

[10] T. Nelson, *Psychologia uprzedzeń,* tłum. A. Nowak, Gdańsk 2003, s. 25.

występuje prawie zawsze”[11]. Zdaniem badacza ludzie używają stereotypów, żeby osiągnąć własne cele psychologiczne. Najczęściej polega to na poprawianiu własnego samopoczucia przez odczuwanie niechęci do innych[12]. Z problematyką stereotypów i uprzedzeń związanych jest kilka teorii. Pierwszą z nich jest teoria konfliktu głosząca, że „stereotypy i uprzedzenia są efektem konkurencji pomiędzy grupami w ubieganiu się o pewne dobra. Stereotypy w tym ujęciu są częścią ideologii usprawiedliwiającej agresję wobec innych”[13]. Kolejny punkt widzenia na stereotypy i powiązane z nimi uprzedzenia reprezentuje teoria „kozła ofiarnego” Nelson twierdzi, że „kiedy jednostka nie może osiągnąć pożądanego celu, rodzą się w niej złość, frustracja i poczucie rozczarowania. Zwykle źle się czujemy, kiedy coś uniemożliwia nam zdobycie tego, czego pragniemy. Złość i wrogość, jakie odczuwamy wobec źródła frustracji, mogą pod wieloma względami przypominać negatywne emocje skojarzone z naszą opinią na temat nielubianej obcej grupy”[14].

Zupełnie inaczej wygląda wizerunek nerda i geeka w współczesnym serialu *The Big Bang Theory*[15], gdzie zamiast konfliktu pomiędzy różnymi grupami młodzieży pokazane jest kolorowe bogactwo nerdowskiej i geekowskiej kultury. Jednym z centralnych bohaterów amerykańskiego serialu jest Sheldon Cooper, genialny fizyk teoretyczny, fan Star Treka miłośnik gier komputerowych i systemów RPG, domagający się od chaotycznego świata podporządkowania się prawom logiki. Jest hipochondryczny i pozbawiony empatii, egocentryczny, niesamowicie irytujący i uwielbiany przez widzów produkcji. W serialu towarzyszą mu podobnie nerdowe postaci, czyli sympatyczny i nieśmiały współlokator Leonard Hofstadter, fizyk Rajesh Koothrappali, odczuwający paniczny lęk przed zabraniem głosu w towarzystwie kobiet, oraz inżynier Howard Wolowitz, samozwańczy playboy z nadopiekuńczą matką**.** Mamy zatem grupę śmiesznych bohaterów, którzy są prawie zupełnie szczęśliwi w swoim hermetycznym świecie wypełnionym nauką, grami komputerowymi i RPG oraz komiksowymi bohaterami. Zarabiają na życie tym co kochają najbardziej, czyli fizyką i poświęcają większość czasu na rozwijanie swoich pasji. Najwięcej pochwał wśród widzów zbiera co sezon niepowtarzalny Sheldon Cooper. Bohater to tytan umysłu, który uważa sam siebie za istotę myślącą wyższego rzędu i szczytowe osiągnięcie ewolucji, ale

[11] Ibidem, s. 76.
[12] Ibidem.
[13] Z. Chlewiński, *Stereotypy: struktura, funkcje, geneza; analiza interdyscyplinarna,* „Kolokwia psychologiczne” 1992, nr 1, s. 10.
[14] T. Nelson, op. cit., s. 79.
[15] Polski tytuł serialu to *Teoria Wielkiego Podrywu*.

widzom „najbardziej podobają się jego małe dziwaczne słabości”[16]. Jak się okazuje Sheldon lubi kociaki, fascynuje się pociągami i potrafi tańczyć, co jest jedną z niewielu oznak człowieczeństwa. Zdaniem jednego z moich rozmówców „jest po prostu uroczy, ponadto jest ulubioną postacią większości widzów, co świadczy że wszyscy jesteśmy popaprani, bo kibicujemy wrednemu tyranowi, znęcającemu się psychicznie nad całym swoim otoczeniem”.

Współczesna popkultura, chętnie celebrująca młodość, życzliwie spogląda na pasje i zabawki nerdów, nie wymagając już od nich, aby natychmiast dorośli i zajęli się poważnymi sprawami. Pojawia się *geek-chic*, czyli moda na okulary w grubych oprawkach, koszulki i akcesoria nawiązujące do starych gier komputerowych. Nagle fascynacja technologią, naukami ścisłymi, komputerami, komiksami i fantastyką przestała być wstydliwym dziwactwem i stała się powodem do dumy. Serial *The Big Bang Theory* pojawił się jako odbicie i historyczna dokumentacja tego zjawiska. Chociaż jego bohaterowie zmagają się z nieśmiałością i w kontaktach z płcią przeciwną czują się dość niepewnie i wciąż, podobnie jak w czasach szkolnych, padają ofiarami brutalnych osiłków, to jednak nie ma wątpliwości, że ostatecznie zwycięstwo należy do nich. Ten fakt doskonale ilustruje Leonard, który po wielu staraniach deklasuje silnych i nierozgarniętych konkurentów, zdobywając serce swojej atrakcyjnej sąsiadki Penny. Po latach konfrontuje się również ze swoim prześladowcą z czasów szkolnych i mimo że wychodzi z tej konfrontacji pokonany fizycznie, to jednak wie, że jego życie potoczyło się znacznie lepiej niż żywot szkolnego brutala. Serial prezentuje punkt widzenia nerdów i do tej grupy społecznej jest kierowany. Popularność produkcji wiąże się w dużej mierze z licznymi aluzjami do fantastyki, gier komputerowych, komiksów i wiedzy o naukach ścisłych. Rozmowy Sheldona, Leonarda, Raja i Howarda to festiwal cytatów i hermetycznych żartów, które wraz z naukową wiedzą definiują te postacie. Innymi słowy, każdy widz może śmiać się z kostiumu założonego przez Sheldona na Halloween, ale znacznie lepiej będzie bawił się ten, kto wie kiedy bohater przebrał się za efekt Dopplera.

Serial *The Big Bang Theory* odgrywa dużą rolę w zmianie postrzegania geeków i nerdów. Treści oglądane na ekranach telewizora są bowiem odbierane przez widzów jako rodzaj równoważników rzeczywistości. Oferują już tyle elementów z realnego świata, że często potrafią wzbudzić zbliżone reakcje do tych, jakie „wzbudza w widzu obcowanie z samą rzeczywistością”[17]. Serialowa rzeczywistość dzięki ciągłości nie jest tak ulotna jak transmisja z aktualnych wydarzeń. Powtarzalność spotkań z Sheldonem i pozostałymi

[16] Opinia zebrana w ankiecie przeprowadzanej przez autora artykułu w listopadzie 2014. Każdy fan serialu miał opisać ulubioną postać i uzasadnić jej wybór.
[17] A. Kumor, *W stronę telewidza, studia i szkice*, Warszawa1998, s. 120.

bohaterami pozwala na zaangażowanie się i identyfikację z pewnymi zachowaniami nerdów i geeków. Dzięki temu serial pełni funkcję mediacyjną pomiędzy światem realnym widza, a rzeczywistością wykreowaną przez twórców produkcji[18]. Z pewną dozą ostrożności uważam, że rozwiązuje to problem pejoratywnych konotacji terminów „nerd” i „geek”. Jednak wciąż aktualny pozostaje problem współczesnego różnicowania tych dwóch pojęć.

Dzisiejszy geek wydaje się być wytworem popkulturowego przemysłu. W przeciwieństwie do nerda jego zainteresowania są bardziej powierzchowne i częściej ulegają zmianie. Geek jest nastawiony na konsumpcje treści popkultury, Natomiast nerd jest mistrzem w swojej dziedzinie, a z jego wiedzy często korzystają producenci seriali, gier i komiksów. Twórcza działalność nerdów jest niewątpliwie mocno związana z zaangażowaniem, czyli sytuacją, w której ktoś ma wielokrotny kontakt z kulturowym tekstem. Aktywność przejawia się w wielu działaniach, wśród nich należy wymienić: uczestnictwo w konwentach, zrzeszenie wokół społeczności wirtualnej, a czasami nawet szycie kostiumów. Nerdzi zazwyczaj poszukują kontaktu z innymi, chcą podzielić się swoimi zainteresowaniami i tworzą społeczności w oparciu o podzielane pasje i związane z nimi aktywności. Zatem charakterystyczną cechą tego rodzaju grupy będzie wspólnotowość[19]. Oczywiście nie należy wykluczać geeków z tego zjawiska. Warto jednak podkreślić, że nie będą oni tak aktywni w dialogu z producentami. Głębokie zaangażowanie czyni z nerdów idealnych prosumentów, docelowych odbiorców współczesnego przemysłu rozrywkowego, a główny nurt garściami czerpie z narracji ich hermetycznej kultury. W kinach prezentowane są filmy oparte na przygodach komiksowych superbohaterów. Wytwórnie filmowe zaczynają stosować techniki narracji i promocji, jak budowanie spójnych fikcyjnych uniwersów, które w komiksie masowym były naturalne pół wieku temu. W tym samym czasie premiery gier wideo otacza medialny szum, coraz bardziej zbliżony do tego właściwego przemysłowi filmowemu.

Być może prawdziwych nerdów współcześnie już nie odnajdziemy. W tym wypadku byłoby to pojęcie dotyczące czasów przed pojawieniem się Internetu. Z pewną dozą ostrożności zauważam, że obecnie każdy uczestnik kultury jest fanem czegoś i w pewnym stopniu podejmuje praktyki fanowskie.

Fandomy to społeczności fanów, czyli specyficzna grupa odbiorców tekstów kultury popularnej. Trudno jednoznacznie ją zdefiniować, gdyż nie jest łatwo wyznaczyć granice

[18] Zob. J. Kwiek, *Telenowela a edukacja. Studium psychologiczne*, Poznań 2005, s. 36.
[19] Por. P. Siuda, *Kultury prosumpcji. O niemożności powstania globalnych i ponadpaństwowych społeczności fanów*, Warszawa 2012, s. 83.

między osobami, które tylko oglądają, a tymi, które są już są fanami. Do fandomu może należeć zarówno osoba uznająca się za nerda, jak i geeka. W tym przypadku różnice nie mają znaczenia, ponieważ oba typy osobowościowe należą do wspólnotowości fandomu. Dzisiejszy fan posiada rozum transwersalny, którego „działanie zawiera się w pełni w metaforze transwersalności: jest horyzontalne i przejściowe, zróżnicowane i cząstkowe, wolne od ambicji obejmowania czy strukturowania całości”[20]. Twórcą pojęcia rozumu transwersalnego jest niemiecki filozof Wolfgang Welsch[21]. Jego zdaniem współczesny człowiek dysponuje sposobem myślenia pozwalającym na „przechodzenie” pomiędzy różnymi rodzajami racjonalności. Jednocześnie korzystając z rozumu transwersalnego człowiek nie tworzy spójnego systemu w ramach odmiennych form racjonalności, ale jedynie nawiguje między nimi i stara się sprostać kolejnym poznawczym wyzwaniom. Niemiecki filozof uważa, że pojęcie rozumu należy uwolnić z wszelkich ujęć substancjalnych, pryncypialnych i całościowych, albowiem zrównują go one z intelektem, co jest dla Welscha karygodnym błędem. Współczesny fan, żeby skonfrontować się z wszechobecnym pluralizmem, musi posiąść odpowiednie kompetencje. Jego obowiązkiem jest uświadomienie sobie, że integralność jego osoby zależy od zdolności dokonywania przejść pomiędzy rozlicznymi konstrukcjami własnej tożsamości. Paradoksalnie gwarancją spójnej osobowości jest „przenikalność”, czyli umiejętność łatwego dokonywania wspomnianych już przejść. Welsch przewidział narodziny tożsamości wielorakiej i otwartej, której przeznaczeniem jest ucieczka od stania się monolitem.

Prowadzi to do wniosku, że pomiędzy pojęciem nerda i geeka nigdy nie będzie ostrej granicy. Czego dowodzą wypowiedzi osób uznających się za członków tej grupy społecznej: „w moim odczuciu to geek jest pasjonatem np. gadżetów elektronicznych i różnych technologicznych nowinek, ale przy tym stąpa jeszcze w miarę twardo po ziemi, natomiast nerd to taki stereotyp informatyka, który żyje w pewnym oderwaniu od rzeczywistości”[22]. Inny z moich rozmówców stwierdził, że „nerd to po prostu frajer z zacięciem do nauk ścisłych. Nie dba o kulturę fizyczną, nie przepada za książkami - woli grać w jakieś bzdury na komputerze, kocha filmy o bohaterach i czyta komiksy”. Współczesny Nerd ulega ciągłym przemianom i jest niezwykle podatny na wpływ otoczenia. Dla lepszego zrozumienia funkcjonowania tej figury należałoby powiedzieć, że jest ściśle powiązana z pewnymi

[20] K. Wilkoszewska, *Wariacje na postmodernizm*, Kraków 2000, s. 69.
[21] Zob. W. Welsch, *Nasza postmodernistyczna moderna*, przeł. R. Kubicki, A. Zeidler-Janiszewska, Kraków 1998.
[22] Wypowiedzi rozmówców pochodzą z wywiadów przeprowadzanych przez autora artykułu podczas badań terenowych w listopadzie 2014 roku.

przemianami sieci internetowej. Mowa tu o zaistnieniu zjawiska Web 2.0, które nie zostało jeszcze ostatecznie przeanalizowane ani zdefiniowane. Tim O'Reilly, twórca pojęcia „Web 2.0", charakteryzuje je w następujący sposób: „to koncepcja mówiąca, że z połączenia określonych aplikacji, sprzętu i chęci kontaktów społecznych narodziło się powszechne poczucie, że dzisiejsza sieć jest jakościowo inna niż kiedyś"[23]. Ważny jest tutaj aspekt dynamiczności, która pozwala użytkownikom sieci na interakcję przejawiającą się między innymi w możliwości budowania sieci kontaktów, zapraszania znajomych, wysyłania prywatnych wiadomości między użytkownikami, a także w sprawniejszym przepływie informacji.

Na długo przed pojawieniem się komputerów, istotą życia była informacja. Ludzie, żeby uzyskać informacje, kierowali się ku przestrzeni publicznej. Współcześnie za sprawą Internetu żyjemy w stanie nieustannej komunikacji. Możliwe, że jesteśmy w połowie drogi prowadzącej do połączenia wszystkich ludzi na świecie w jeden system nerwowy. Według Pierre'a Lévy'ego możliwość takiej komunikacji przy jednoczesnym zaistnieniu całkowicie odmiennych, bardziej złożonych problemów może tworzyć inteligencję zbiorową. Jej założenia polegają na tym, że grupa ludzi może razem działać i wykonywać jakieś zadanie, tak jakby była jednym, inteligentnym bytem, a nie zbiorem niezależnych podmiotów intelektualnych (warto tu przytoczyć słowa badacza: „nikt nie wie wszystkiego, każdy wie coś. Całą wiedzę ma ludzkość")[24]. Korzystanie z internetowych form międzyludzkiego kontaktu oraz obcowanie z różnymi problemami i poglądami, ułatwia formułowanie własnych opinii. Ta forma uczestnictwa w kolektywnym, a zarazem jednostkowym doświadczeniu, pozwala przyjrzeć się własnym przekonaniom danego człowieka w różnych kontekstach. Lévy kładzie szczególny nacisk na względnie spójny konstrukt, który zostaje stworzony na bazie indywidualnych inteligencji za pomocą medium, jakim jest Internet. Wykorzystanie nowoczesnych technologii równocześnie rozszerzyło i sfragmentaryzowało konteksty komunikacji. Efektem tych procesów jest zdecentralizowany dostęp do niezredagowanych historii.

Nerd jest obecnie najdoskonalszym ucieleśnieniem interaktywnej kultury. Kimś, kto w pełni realizuje projekt współuczestnictwa. Nie jest bezbronny, ponieważ ma narzędzie, którym atakuje rzeczywistość. Jego aktywność daje mu prawo do ucieczki od głównych wydarzeń, trafiających na pierwsze strony gazet. Z dala od głównego nurtu medialnego

[23] O'Reilly Tim, *What Is Web 2.0_Design Patterns and Business Models for the Next Generation of Software,* http://www.oreilly.com/pub/a/oreilly/tim/news/2005/09/30/what-is-web-20.html.
[24] P. Lévy, *Collective Intelligence: Mankind's Emerging World in Cyberspace*, Cambridge 1997, s. 20.

rozwija refleksję metakulturową, czyli refleksję, jakiej kultura poddaje samą siebie. Jednocześnie, gdy spojrzymy uważnie na historyczne koncepcje nerda, na dotychczasowe sposoby formułowania jego definicji metaforycznego, wtedy widać *de facto*, że to kategoria pusta, pozbawiona jednoznaczności. Sens tego, czym jest nerd, rodzi się za każdym razem w procesie wykluczenia tego, czym nie jest. Uwidacznia się to w procesie wytyczenia granicy między nerdostwem, a innymi typami ludzkiej tożsamości. Warto zauważyć, że ciężko zarejestrować konkretne efekty działalności nerda. Jest to dość trudny obiekt badań, niestabilny, wszędobylski, szyderczo umykający wszystkiemu, co możemy o nim powiedzieć. Biorąc pod uwagę szybkość rozwoju technologicznego i ciągle znikającą teraźniejszość rzeczywistości, musimy zakładać niemożność całościowego opisu zachowań współczesnego nerda. Jest on w pewnym sensie mecenasem inwencji, który stara się dostosować warunki stawiane przez technologię do indywidualnych egzystencjalnych potrzeb, a szczególnie konieczności uzewnętrznienia własnego „ja". W dzisiejszej kulturze tożsamość staje się zadaniem na całe życie, należy ją pielęgnować, rekonstruować w zależności od rozwoju życiowego projektu i komunikować otoczeniu. Sztuka autoprezentacji jest współcześnie jedną z kluczowych kompetencji człowieka. W odróżnieniu od przeciętnej osoby nerd dysponuje potężnym narzędziem autokreacji, jakim jest krytyczno-egzystencjalne podejście do mediów i technologii.

O przyszłości, która nas czeka, możemy powiedzieć niewiele. Jednak przy wszystkich zastrzeżeniach należy zauważyć, że za każdą nawet najbardziej skomplikowaną technologią stoi człowiek. Zatem współczesny uczestnik życia kulturowo-społecznego nie powinien ulegać prostym tłumaczeniom i jedynemu słusznemu punktowi widzenia. Wraz z rozpowszechnieniem wiedzy należącej niegdyś wyłącznie do profesjonalistów musi pojawić się potrzeba refleksji moralnej, uważnej i trzeźwej nad możliwymi konsekwencjami etycznymi i społecznymi wiążącego aktu pełnomocnictwa, jakiego ludzkość udziela dziś nauce i technice. Technologie tworzone przez człowieka są wyraz intencji naukowców, jednakże działanie, wpływ i przetrwanie wynalazków w ludzkim społeczeństwie nie zawsze zgadza się z intencjami wynalazców. Ponieważ twórca nie kontroluje rynku idei, finansów i objawów, które przesądzą o zastosowaniu danego wynalazku, świat technologii obfituje w niezamierzone konsekwencje. Pojawianie się nowych technologii miewało w dziejach ludzkości niezamierzone i dalekosiężne skutki. Warto w tym miejscu odnieść się do przewidywań z początku lat 70. XX wieku, dotyczących rewolucji komputerowej. Thomas Watson założyciel firmy IBM określił globalne zapotrzebowanie na zaledwie cztery egzemplarze komputerów. Nawet taki wizjoner i znamienity lider biznesu jak Bill Gates nie

rozumiał w pełni potencjału Internetu do chwili, gdy pojawiła się firma Netscape. Spóźnił się również z odpowiedzią na zagrożenie, jakie stanowiła dla jego przedsiębiorstwa firma Google. W tym świecie główną rolą nerdów jest przygotowywanie reszty społeczeństwa na nadchodzące trendy kulturowe.

Abstract

Article discusses the impact of the series The Big Bang Theory on the perception of functioning in the culture nerd stereotype. The author explains how it differs from previous attempts to illustrate the nerds in American films. At a time when almost every modern man is in contact with computers, there is a need to create a series that would explain the functioning of these relationships in pop culture. The Big Bang Theory describes phenomena that are situated at the intersection of media and pop culture. An important aspect is that they do not concern the narrow sense of the fans, but to some extent all participants' modern culture. Another important issue is the fact that nerd was created by people who identify themselves with the community, but it is worth to emphasize here the role of fashion for some cultural attitudes. In summary, the author creates his own definition of the modern nerd

Bibliografia

1. Castells M., *Społeczeństwo sieci,* tłum. K. Pawluś, Warszawa 2007, s. 46.

2. Chaciński B., *Wyż nisz. Od alterlobalistów do zośkarzy*, Kraków 2010.

3. Chlewiński Z., *Stereotypy: struktura, funkcje, geneza; analiza interdyscyplinarna,* „Kolokwia psychologiczne" 1992, nr 1.

4. Cross T., Coleman L., *The social cognition of gifted studentsin schools: Managing the stigma of giftedness*, „Journal for the Education of the Gifted" 1991, nr 15.

5. Kumor A., *W stronę telewidza, studia i szkice,* Warszawa 1998.

6. Kwiek J., *Telenowela a edukacja. Studium psychologiczne*, Poznań 2005.

Lessig L., *Wolna kultura*, tłum. zbiorowe, http://www.futrega.org/wk/, 2005, s. 175; dostępny: (10.01.2015).

7. Lévy P., *Collective Intelligence: Mankind's Emerging World in Cyberspace*, Cambridge 1997.

8. Nelson T., *Psychologia uprzedzeń,* tłum. A. Nowak, Gdańsk 2003.

9. O'Reilly Tim, *What Is Web 2.0_Design Patterns and Business Models for the Next Generation of Software,* http://www.oreilly.com/pub/a/oreilly/tim/news/2005/09/30/what-is-web-20.html.

10. Rushkoff D., *Cyberia. Życie w okopach cyberprzestrzeni*, tłum. D. Misiuna, Warszawa

2008.
11. Siuda P., *Kultury prosumpcji. O niemożności powstania globalnych i ponadpaństwowych społeczności fanów*, Warszawa 2012.
12. Welsch W., *Nasza postmodernistyczna moderna*, przeł. R. Kubicki, A. Zeidler-Janiszewska, Kraków 1998.
13. Wilkoszewska K., *Wariacje na postmodernizm*, Kraków 2000.

Dawid Łucarz

Świat (bez) kobiet – „Top of the Lake” Jane Campion

Są historie, których w dobie płynnej (i wciąż rozcieńczanej) ponowoczesnej rzeczywistości nie da się opowiedzieć językiem tradycyjnego pełnometrażowego filmu. Doskonale wiedziała o tym Jane Campion reżyserując, pierwszy w swej karierze, miniserial kryminalny. *Top of the Lake* to głos w bardzo ważnej i wciąż aktualnej sprawie – praw, pozycji i funkcji kobiet. Siedmioodcinkowy cykl nowozelandzkiej reżyserki okazał się formułą idealną, która ani nie streściła, ani też nie przegadała tak newralgicznego problemu społecznego, jakim jest gwałt na nieletniej, a także jego reperkusji – niechcianej ciąży, porodu i traumy psychicznej. Za produkcję serii odpowiadają trzy podmioty: brytyjskie BBC Two, BBC UKTV z Australii i Nowej Zelandii oraz amerykański Sundance Channel.

Akcja serialu osadzona jest w czasach współczesnych, w małym, prowincjonalnym miasteczku Laketop, w którym władzę, zamiast służb do jej pełnienia powołanych, *de facto* sprawuje Matt Mitcham (Peter Mullan). Celna i dobitna charakterystyka lokalnego despoty zamyka się w sugestywnym określeniu „alfa-dupek”, autorstwa jednej z wielu wykorzystanych przez niego kobiet. Fabuła serialu koncentruje się wokół poszukiwań Tui, dwunastoletniej córki Mitchama. Dziewczynka dowiedziawszy się, że „ma coś w środku” próbuje popełnić samobójstwo topiąc się w jeziorze. Uratowana, ucieka z domu, szukając schronienia w pięknych, acz niezwykle groźnych wzgórzach nieopodal Laketop. Sprawę zaginionej nastolatki obejmuje detektyw Robin Griffin (Elisabeth Moss), specjalistka od przemocy wobec dzieci.

Wydawać by się mogło, że znów będziemy mieli do czynienia z repertuarem doskonale znanych konwencji gatunkowych typowych dla serialu kryminalnego. Dążność do rozwikłania tajemniczej zagadki przy asyście nieugiętych detektywów trzymających nas, widzów, przez cały sezon w histerycznym napięciu – oto stały element gry między owym tekstem telewizyjnym a jego odbiorcą.

Nic bardziej mylnego. Nie z Jane Campion, bowiem *Top of the Lake* nie jest klasycznym serialem kryminalnym przynajmniej z dwóch powodów.

Po pierwsze, widz od samego początku zostaje zwolniony z tropienia wraz ze

śledczymi gwałciciela dwunastolatki. Informację o winnym dostaje wprost na tacy, słysząc wymowne „nie sypnęłaś?!" już w pierwszym odcinku. Oczywiście jest to zabieg celowy, bo w *Top of the Lake* na pierwszy plan wysuwa się aspekt psychologiczny bohaterów. Treść ponad formą. Dynamizm spektakularnych pościgów, zrzucania kominiarek i parad broni rozmaitych kalibrów zastąpiło rozbudowane studium kobiecej psychiki. Tej poranionej, labilnej, ale i niezwykle silnej.

Drugim wyróżnikiem serialu, który zresztą ściśle wiąże się z pierwszym, jest jego feministyczna wymowa. „Stare lesby", „dziwadła", „głupie suki", „suche, bezużyteczne pindy" czy „głupie niewydymy" – między innymi takimi epitetami określane są kobiety, które odeszły od swoich mężów i zaczęły żyć w „Paradise" pod kuratelą enigmatycznej GJ (Holly Hunter).

Zasadniczą ideą reżyserki było przede wszystkim przedstawienie rozpadu kobiecej tożsamości i nieustanną próbę zlepiania jej na nowo po uskutecznionej napaści seksualnej. W tym celu Campion bardzo sprytnie stosuje paralelę. Tragiczne doświadczenie nastolatki staje się zarazem tłem, jak i pasem transmisyjnym dla historii głównej postaci serialu, detektyw Robin Griffin, która za sprawą dramatu Tui konfrontuje się z demonami własnej przeszłości.

Bezsprzecznie, głównym tematem cyklu, wypływającym na wierzch z całości obrazu Campion jest figura bliżej nieokreślonej, przeciętnej kobiety, która mimo deklarowanej równości wciąż, w XXI wieku, traktowana jest jako suplement mężczyzny. Nawet w państwach tak wysoko rozwiniętych jak Nowa Zelandia.

Zza płotu polskiego podwórka realna sytuacja kobiet innych państw jawi się skrajnie różnorodnie: z jednej (zachodniej) strony obserwujemy relatywne równouprawnienie, z drugiej – choćby Afryka czy kraje Bliskiego Wschodu – kompletny brak poszanowania kobiet. Jako polskie społeczeństwo sytuujemy się raczej po zachodniej stronie stosunku wobec kobiet, nie mniej jednak do ideału wciąż nam daleko. Diagnozę prawnej kondycji Polek przedstawiła Agnieszka Graff w kanonicznym z dzisiejszego punktu widzenia tekście *Świat bez kobiet* (2001), którego niedokładną kalkę znaleźć możemy w tytule owego tekstu.

Miasteczko Laketop

Dzieło Campion choć jest absolutnie świeżym i unikatowym głosem przedstawiającym prawidła rządzące zmaskulinizowanym światem, z rozmaitych powodów porównywane jest do kultowego serialu Davida Lyncha *Miasteczko Twin Peak*s. Oba dzieła

wpisują się w nurt telewizji jakościowej[25] (quality television), opozycyjnej wobec telewizji śmieciowej (trash television). Według luźnej i intuicyjnej definicji telewizji jakościowej seriale te postrzegać należy jako „dobrze zrealizowane, z ciekawym scenariuszem i błyskotliwie napisanymi dialogami, charakteryzujące się dbałością o detale (jak nieoczywista i niezbyt nachalna ścieżka dźwiękowa, niekonwencjonalne rozwiązania formalne i wizualne, rezygnacja z ostentacyjnych zbliżeń znanych z oper mydlanych)"[26]. Istotne jest również skondensowanie akcji oraz ograniczenie ilości odcinków do minimum. W telewizji jakościowej pobrzmiewają także echa kina artystycznego, co w kontekście dorobku takich twórców, jak Jane Campion i David Lynch nie budzi raczej wątpliwości.

Na podobieństwo obu seriali wskazuje przede wszystkim wiodący temat: imperatyw odnalezienia winnych gwałtu Tui i śmierci Laury Palmer, dwóch młodych dziewczyn. Elementem łączącym obie produkcje jest także specyficzny mikroklimat lokalnej, zamkniętej społeczności, która zdaje się żyć własnym, niespiesznym życiem. Dodajmy, że życie to ma – w obu przypadkach – przynajmniej kilka warstw. Z wierzchu ułożone i stabilne, którego równowaga zachwiana zostaje w momencie odkrycia przestępstwa. Od wewnątrz natomiast zżarte jest ono rdzą niemoralności, lukratywnego biznesu oraz krzywdy bliźniego, które dla „dobra ogółu" okrywa zmowa milczenia. „Idealne amerykańskie miasteczko, po usunięciu cienkiej warstwy konwenansu, okazywało się miejscem kompletnie zdeprawowanym, w którym relacje kształtują przemoc i seks. Leland Palmer, na pierwszy rzut oka uczciwy prawnik, szanowany obywatel i kochający ojciec, ukazywał wraz z kolejnymi odcinkami swoje drugie ja, Boba – mordercę i narkomana, mającego romans z własną córką[27]" – tak o mieszkańcach Twin Peaks pisał Przemysław Witkowski. W Laketop niedosłowną, acz bardzo podobną postać Lelanda odnaleźć możemy w osobie Matta Mitchama – *primo,* gwałciciela własnej córki, *secundo*, właściciela domowej fabryki narkotyków – a także w postaci sierżanta Ala Parkera, stróża prawa, któremu nieobce są praktyki pedofilskie.

Podobnie przyroda, w obu serialach nie stanowi li tylko groźniej scenerii; jest ona surowym, niewzruszonym planem, który uwiarygodnia zwierzęce wręcz zachowania niektórych ludzi. Łukasz Orbitowski dostrzegając różnice między dziełem Campion, a serialem Lyncha, stwierdził, że autor *Miasteczka Twin Peaks* „budował nastrój odwołując się do nadnaturalności. W *Top of the Lake* tę rolę odgrywa przyroda, te mokre, dzikie lasy na

---

[25] J. Feur, *HBO i pojęcie telewizji jakościowej*, [w:] *Zmierzch telewizji. Przemiany medium. Antologia*, red. nauk. T. Bielak, M. Filiciak, G. Ptaszek, Warszawa 2011, s. 114-128.
[26] M. Major, *Telewizja jakościowa*, artykuł dostępny na stronie internetowej: http://www.dwutygodnik.com, inf. z 10 I 2015.
[27] P. Witkowski, *Wszystkie sny są o seksie, wszystkie seriale o globalizacji*, felieton dostępny na stronie interne-towej: http://ha.art.pl/felietony/1941.html, inf. z 10 I 2015.

szczytach i poranna mgła nad jeziorem. Laketop jest boleśnie ogołocone z nadnaturalności. Motywacja wszystkich jest przyziemna i brudna (…). Groza kryje się w zwyczajności, bo i czasy zrobiły się dosłowniejsze w swej brutalności”[28]. A co z głównymi bohaterami – detektywami Robin Griffin i Dale’em Cooperem? Choć łączy ich niebywała siła, samozaparcie i determinacja w prowadzeniu śledztwa, to jednak wiele ich różni. Przede wszystkim płeć, która determinuje swoisty stosunek autochtonów do śledczych. Dale Cooper jest poważany, ma autorytet i wsparcie w lokalnej policji, Robin Griffin jest lekceważona, a jej profesjonalizm ujmowany jest w wielki nawias.

To nie jest świat dla słabych (kobiet)

Mała miejscowość Laketop (zdjęcia kręcono w Queenstown i Glenorchy) ogniskuje problemy realnej wolności kobiet z tzw. społeczeństw zachodnich. Serial demaskuje pozorną równość kobiet względem mężczyzn, poruszając takie kwestie, jak: prawo decydowania o własnym ciele, autonomiczność oraz szacunek pozbawiony szowinistycznych podtekstów. Nie są to bynajmniej czcze wymysły uznanej reżyserki.

Z raportu *The Global Gender Gap 2014*, upublicznionego na Światowym Forum Gospodarczym wynika, że na zniwelowanie przepaści między mężczyznami a kobietami (badano m.in. długość i jakość życia, czy zaangażowanie w politykę) potrzeba 81 lat[29]. Niestety, co dziwi, Nowa Zelandia z każdym rokiem jest coraz niżej w zestawieniu. Choć – zajmując 13. lokatę – zdecydowanie wyprzedza np. USA (20.), Wielką Brytanię (26.) czy Polskę (57.), to obserwowana tendencja spadkowa może budzić opór. A przynajmniej rodzić niezadowolenie. Za najmniej seksistowski kraj świata uchodzi Islandia – być może dlatego poirytowana i zawiedziona ideą Paradise GJ rozważa emigrację właśnie na tę „rajską” wyspę. Jednakże, każdy medal ma dwie strony. Ta druga ojczyznę Campion plasuje na wysokim 3. miejscu w skali świata w rankingu dobrobytu społeczeństw, zaś na 1. w kategorii „wolność osobista” (*Legatum Prosperity Index* 2014[30]). *Top of the Lake* pokazuje rysy i pęknięcia owej wolności.

W świecie filmu parytetu brak. Oto pęknięcie z życia wzięte. Choć aktywnych i twórczych kobiet-reżyserek nie brakuje, niewiele z nich wypływa na szerokie wody. Udany, nagrodzony Złotą Palmą debiut krótkometrażowy Campion (*Ćwiczenie z dyscypliny – skórka*)

[28] Ł. Orbitowski, *Miasteczko Laketop, czyli Lynch bez Lyncha*, artykuł dostępny na stronie internetowej: http://m.wyborcza.pl, inf. z 13 XI 2014.
[29] Strona internetowa World Economic Forum, http://reports.weforum.org , „The Global Gender Gap Report 2014”, inf. z 5 XII 2014.
[30] Strona internetowa Prosperity, http://www.prosperity.com, „Legatum Prosperity Index 2014”, inf. z 5 XII 2014.

uchylił jej drzwi do międzynarodowej kariery. To ona, jako pierwsza kobieta w historii zdobyła tę samą nagrodę w Cannes za *Fortepian* (1993) w kategorii najlepszy film. Dzieło to przyniosło jej także nominację do Oscara za najlepszą reżyserię. W ówczesnym czasie była drugą, po Linie Wertmüller (nominacja za *Siedem piękności Pasqualino*, 1976), kobietą w dziejach, która dostąpiła tego zaszczytu. „Kobiety z racji swojego wychowania, edukacji, zainteresowań zwykle kierują się w stronę kina bardziej psychologicznego, intymnego… Ale jest druga sprawa, która szczególnie w Stanach Zjednoczonych jest ewidentna: kobiecie w Hollywood czy w mainstreamowych telewizjach amerykańskich przebić się jest potwornie trudno. Jest elementarny brak zaufania, że ona sobie da z tym radę. Nawet jeżeli jakaś kobieta zdobywa tam renomę, żeby powierzono jej budżet na jakiś film, to zwykle jest to kino familijne albo jakaś komedia romantyczna. Wyjątkiem jest Kathryn Bigelow[31]" – tak sytuację kobiet-reżyserek w światowej perspektywie ocenia Agnieszka Holland. W podobny ton, jednakże o szerszym spektrum oddziaływania, uderzają słowa Kingi Dunin: „nieważne, od czego zaczniemy. Mogą to być bezrobocie i ubóstwo, które w większym stopniu dotyczą kobiet niż mężczyzn (…). »Szklany sufit«, który utrudnia kobietom awans zawodowy, albo »lepka podłoga«, skazujące je na mniej prestiżowe i nisko płatne zajęcia (…). Nieważne, jak zaczniemy, skończymy zwykle w tym samym miejscu – na konflikcie wymagań, jakie współczesny świat i neoliberalny kapitalizm stawiają kobietom"[32].

Serial, w kontekście praw kobiet, uwypukla przede wszystkim nierówną dyskusję o aborcji, z którą boryka się nie tylko społeczność nowozelandzka, ale i wiele innych, również z kręgu europejskiego. Campion demaskuje wykoślawione prawo, które bardziej od ofiar gwałtów, chroni oprawców. Metaforą nieporadności prawodawstwa państwa w serialu jest ucieczka Tui w dzicz, gdzie ta, w lęku i przy pomocy (a raczej samej obecności) upośledzonego umysłowo starca Puppy'ego rodzi dziecko. „Bomba, którą nosiła w środku, eksplodowała".

Tui, jako bohaterka serialu, poza brzemieniem ciąży, będącej efektem gwałtu, jest także nośnikiem (jakkolwiek protekcjonalnie to brzmi) kulturowych stereotypów i uprzedzeń wobec inności. Dzięki matce Tajce dziewczynka obdarzona jest egzotyczną urodą. Przykładów dyskryminacji, już nie tylko ze względu na pochodzenie, ale i płeć poszukiwanej Campion podsyła kilka.

Jeden z policjantów w czasie obrad śledczych pozwala sobie na dygresję, że „kobiety

[31] Strona internetowa TVP Kultura, http://vod.tvp.pl/audycje/kultura, „Hala odlotów: Kino kobiet", inf. z 10 XI 2014.
[32] K. Dunin, *To wszystko razem…*, wstęp do książki Nany Fraser, *Drogi feminizmu. Od kapitalizmu państwowego do neoliberalnego kryzysu*, Warszawa 2014, s. 5.

prymitywne zawsze rodziły w buszu". Ponieważ dla pozostałych wypowiedź współpracownika wydaje się zupełnie naturalna, nikt nie protestuje słysząc te słowa. Nikt, prócz detektyw Griffin, która zwraca uwagę, że Tui jest przede wszystkim dzieckiem. Głos Griffin to głos ludzi prawdziwie cywilizowanych. Choć – jak zauważa Agnieszka Graff – „obyczaj nakazuje kobietom mówić rzadziej, ciszej i jakby z mniejszym przekonaniem co do wagi własnych słów"[33], to właśnie postawa Griffin wybrzmiewa tu najgłośniej. Inna ważna sytuacja, w której mężczyźni dają upust swym wynaturzonym wręcz poglądom ma miejsce w barze, gdzie oprócz tego, że „feministek nikt, poza lesbijkami, nie lubi", dowiadujemy się, iż „owcza pochwa jest prawie taka jak kobieca", a z tych fizycznie kobiecych „najlepszą są tajskie". Z dialogów tych płynie czytelny sygnał: „Tui też ma tajską piczkę", więc – według mentalności dyskutantów – sama prosiła się o współżycie. Zdaniem polskiej badaczki „dowcip seksistowski stanowi rodzaj przemocy – w ten sposób raz po raz pokazuje się nam [kobietom], gdzie jest nasze miejsce w ludzkim stadzie. To między innymi lęk przed śmiesznością powoduje, że konkurując z mężczyznami, często czujemy się nieswojo, brak nam pewności siebie, wolimy być lubiane niż ambitne"[34]. Griffin nie boi się śmieszności, nie daje sobie także wskazywać miejsca w stadzie, odwrotnie niż większość jest ambitna, a sympatię odkłada na dalszy plan.

Campion szokuje jedynie tych widzów, którzy doskonale zdają sobie sprawę z patologii myślenia mężczyzn w Laketop. Ma jednocześnie świadomość, że w niektórych społeczeństwach nadal pokutuje podobny tok rozumowania: „wiecie, co to znaczy, jak dziewczyna wkłada obcisłe spodenki? Że jest napalona lub puszczalska".

Historia Tui jest bazą dla opowieści o przeszłości detektyw Griffin, która jako piętnastolatka również została zgwałcona. Z poczucia wstydu, wyjechała do Sydney, gdzie – pod presją „matki-katoliczki" – urodziła córkę, którą później oddała do adopcji. Campion postawą matki, która dodatkowo na łożu śmierci wymaga od córki odnalezienia dziecka, pokazuje społeczny egoizm oraz wyrachowanie i niezrozumienie wobec tak bolesnych, lawinowo przecież następujących przeżyć, jak: gwałt, ciąża, adopcja. Autorka serii prowokuje pytania, czy religia i społeczne konwenanse powinny być ponad dobrem pokrzywdzonej? Co w obecnej sytuacji w ogóle byłoby owym dobrem: aborcja czy poród, wychowanie czy adopcja? I czy wstyd powinien sytuować się po stronie ofiar?

Detektyw Griffin reprezentuje ten specyficzny typ kobiety, do którego przyzwyczaiła nas Campion w swoich filmach: silna, wrażliwa, zdeterminowana. Kobieta, jej wizja świata,

[33] A. Graff, *Świat bez kobiet. Płeć w polskim życiu publicznym*, Warszawa 2011, wydanie II, s. 278.
[34] Ibidem, s. 280.

jej punkt widzenia, jej emocjonalność to główny temat większości filmów reżyserki. Tym, co odróżnia Robin od innych filmowych bohaterek Campion jest piętno gwałtu, które zostało odciśnięte na jej ciele i psychice. Doświadczenie to utorowało także dalsze życie kobiety – rozstanie z chłopakiem, wyjazd z miasta motywowany pragnieniem zapomnienia oraz uniknięciem bycia na cenzurowanym. Jak podaje Zofia Nawrocka „zgwałcona kobieta nie tylko doświadcza wykluczenia, ale często sama się na to decyduje, bojąc się, że wiecznie tylko psuje wszystkim humor, przypominając im o swojej historii”[35]. Griffin, mimo emigracji, po powrocie do Laketop nikomu o swojej historii nie musiała przypominać – mieszkańcy w dalszym ciągu mieli ją w pamięci, między innymi dlatego, że sprawcy gwałtu nie zostali osądzeni, ani nie ponieśli kary – żyli zupełnie tak, jakby nic się nie stało. Za to Griffin, jako „osoba z piętnem oscyluje między kuleniem się ze strachu a arogancją”[36], czego emanacją jest determinacja w poszukiwaniach Tui, dziewczynki, którą funkcjonariuszka pragnie ochronić przed podobną stygmatyzacją.

Młoda pani detektyw jako jedyna z całej ekipy dochodzeniowej (praktycznie w całości męskiej) naprawdę przejmuje się losem Tui, w której widzi siebie sprzed lat. Powrót do Laketop, konfrontacja z oprawcami z przeszłości i niebywałe zaangażowanie w akcję poszukiwawczą jest swoistą terapią, która wciąż, po szesnastu latach, wzbudza w kobiecie ogromne emocje.

„Campionowską” kobietą w serialu jest także GJ, (Holly Hunter, Oscar za rolę w *Fortepianie*), która wcieliła się w androgeniczne medium, przewodniczkę duchową kobiet z feministycznej enklawy „Paradise”. Stonowana, magnetyczna kreacja Hunter jest kontrapunktem emocjonalnej postawy detektyw Robin. Obie jednak łączy to samo: chęć pomocy pokrzywdzonym kobietom, których w *Top of the Lake* jest mnóstwo.

Niezłomność i waleczna postawa detektyw to czytelny sygnał samej Campion, by – będąc skrzywdzoną – nie dać sobie wmówić, zupełnie bezzasadnego przecież, poczucia winy. To apel, który – zdaniem reżyserki – za rzadko znajduje odzew w postawach społecznych, by siłą swego rażenia obalił mity dotyczące gwałtu, jak choćby te, że: gwałty to zjawisko marginalne; kobiety są gwałcone w niebezpiecznych miejscach przez nieznanych mężczyzn; kobiety chcą być gwałcone, gwałt to nic poważnego; to kobiety prowokują gwałty; gwałciciele pochodzą ze środowisk patologicznych; gwałciciele kierują się popędem seksualnym[37]. Każdy z tych mitów zostaje w serialu obalony: do gwałtu dochodzi w domu lub

---

[35] Z. Nawrocka, *Gwałt. Głos kobiet wobec społecznego tabu*, Warszawa 2013, s. 102.
[36] E. Goffman, *Piętno*, Gdańsk 2007, s. 50.
[37] Z. Nawrocka, op. cit., s. 57-59.

w jego okolicy, dokonują go bliscy lub dobrzy znajomi, a co najważniejsze: nie ma na nie zgody, bo przecież „zgoda na gwałt" to logiczna aberracja. Do powyższej gamy mitów warto dodać bardzo istotne spostrzeżenie, mianowicie – „w gwałcie w ogóle nie chodzi o seks. Gwałt jest formą przemocy i dominacji, a seks jedynie narzędziem. Pomysł, że gwałciciel robi to dla przyjemności, a i kobieta może jej doznawać, jest pomysłem rodem z wyobraźni pornograficznej. Gwałciciel gwałci, żeby pokazać przewagę. Gwałt jest właściwie zwierzęcą formą dominacji mężczyzn wobec kobiet"[38].

Para-„Paradise"

W serialowym raju, tak jak w świecie filmu, nie ma parytetu. To świat w pełni kobiecy, tworzony przez rozwódki, ofiary przemocy, dziewice, które jak mantrę powtarzają „on jest zły, a ja dobra". Jak pokazuje serial, raj w jednopłciowym wymiarze traci sens, ponieważ odseparowane kobiety z czasem zaczynają „bawić się w dom". Utyskiwania i lament obozowiczek oraz ciągłe osaczanie GJ doprowadzają tę ostatnią do podjęcia decyzji o jak najszybszej ewakuacji z „Paradise". Symboliczne odejście kobiecego guru jest aktem przyznania, że w życiu ważne jest zachowanie równowagi. Nie tylko psychicznej.

Autorka *Świętego dymu*, w prezentacji całej gamy nieszczęśliwych kobiecych losów, nie popada na szczęście w absolutną negację zasadności istnienia pierwiastka męskiego. Przeciwnie, podkreślając sferę emocjonalno-seksualną kobiet, sygnalizuje, że te do pełni szczęścia potrzebują mężczyzn. Tych dobrego gatunku. Ba, Campion pokazuje także, że kobiety – kierowane potrzebą – wchodzą (i całkiem dobrze sobie radzą) w to, co kulturowo nazywane jest „męskim", np. płatny seks: „sto dolców. To za dymanie. Siedem minut, ani minuty dłużej. Będę pod szóstką". Chętnych (niekoniecznie *prima sort*) nie brakuje. Żaden z kandydatów, rzecz jasna, nie trudni się nierządem. Po prostu spełnia swój… obywatelski obowiązek.

Mężczyźni w Laketop czują się wręcz zobligowani do wypełniana przykazanych im powinności, które sprowadzone do wspólnego mianownika brzmią: pobić, zabić, dać nauczkę. Przemoc wydaje się jedynym sposobem podtrzymania patriarchatu, bo np. „Kiedy gnojek nie ma ojca, potrzebuje mężczyzny, który nauczy go szacunku" (żeby przypadkiem nie „stał się" homoseksualny). Również dawanie solidnych nauczek gwałcicielom leży w gestii mężczyzn, mszczących się na oprawcach w imieniu ojców, którzy z pewnych względów nie mogą tego uczynić. Dodajmy, nauczek bez lekcji. I bez morału, jak choćby w przypadku marnego losu

[38] A. Graff, M. Sutowski, *Graff. Jestem stąd*, Warszawa 2014, . 236.

Wolfganga Zanica (Jacek Koman).

Campion, oprócz praw kobiet, w *Top of the Lake* bynajmniej nie *implicite* podsyła kilka innych kwestii, które są przedmiotem debaty międzynarodowej, takich jak: homoseksualizm (Jamie, Zanic, żarty detektywa Parkera) czy pedofilię i kazirodztwo (Mr. No one: nikt, nie jeden).

Pan i władca

Serialowy Matt Mitcham butny, arogancki, nie liczący się z nikim. I niczym, nawet krzywdą własnego dziecka: „Pierwszy orgazm przeżyłem mając siedem lat, a dymałem mając jedenaście – taka sama dziwka, jak jej ojciec, ale na bachora jest za młoda, czegoś takiego nie zrobiłbym nawet mojej suce".

Jedyną osobą, którą z pewnością poważał była matka. Uwaga, kobieta! To w spadku po jej metodach wychowawczych odziedziczył nerwicę natręctw, objawiającą się ustawianiem kubków uchami na zewnątrz. Matka w oczach Matta stanowi świętość absolutną. To dla niej pragnie pozbyć się „dziwadeł" z „Paradise", ziemi, w której ta spoczywa, a którą one brukają swą obecnością. To nad jej grobem poddaje się rytualnemu okładaniu pasem. Skrzywienie psychiki Mitchama jest więc efektem wpływu autorytarnej rodzicielki. To ewidentne międzypłciowe wypośrodkowanie winy, bo kobiety też potrafią być oprawcami, nawet swych najbliższych. Spatologizowany obraz kobiety został przez Matta przyjęty jako normalny, naturalny. Zemsta i pogarda płcią przeciwną są więc efektem kompleksu. I choć stary Mitcham jest również ofiarą przemocy, zdecydowanie nie jest nam go żal.

To, co uderza w serialowym obrazie mężczyzn, to ich bylejakość. Wszyscy są członkami jednego klanu, którego doktryną jest pokazanie właściwego miejsca kobietom. I dzieciom. Bo jedne i drugie traktowane są jak instrumenty, na których się gra. Emocjonalnie i fizycznie.

Jedynym mężczyzną w serialu, który swą postawą ocala godność płci brzydkiej jest Johnno Mitcham (Thomas M. Wright), (do pewnego czasu) syn Matta, dawna miłość Robin. Inni mężczyźni zawodzą. Zawodzi władza w osobie sierżanta Ala Parkera (David Wenham), który bagatelizuje powagę śledztwa, wielokrotnie stwierdzając, że „mała pewnie już nie żyje". Ma w tym oczywiście osobisty interes. Zrozumienie obojętnej postawy Parkera przynosi zdumiewające, ambiwalentne w odczuciu zakończenie serialu, które zarazem w pełni satysfakcjonuje widza, ale i pozostawia lekki niedosyt, zostawiając z pytaniem: co dalej? Bo o ile opowieść o mieszkańcach Laketop można byłoby zacząć konwencjonalnym „za górami, za lasami…" – co w pełni wpisałoby się w przyrodę okolicy – o tyle, zdecydowanie, nie

można zakończyć jej frazą „żyli długo i szczęśliwie”.

Echo (nie) niesie

Chociaż serial Jane Campion zdobył kilka nagród i nominacji filmowych, nie zyskał jednak światowego rozgłosu, jak choćby *Detektyw* z Matthew McConaughey’em. Zdaje się, że dotarł jedynie do odbiorców, do których w zamierzeniu miał dotrzeć, czyli dość wąskiego grona. Wśród przyczyn, które się na to złożyły wymienia się przede wszystkim słabą promocję produkcji. Trudno się z tym nie zgodzić, bowiem producenci nie zadbali o reklamę praktycznie wcale. Gdyby nie szybka emisja telewizyjna (skądinąd w niszowych kanałach) oraz wydanie serii na dvd, *Top of the Lake* byłoby jedynie wydarzeniem eventowym, swoistą sztuką dla sztuki. Znikoma popularność serialu w Stanach Zjednoczonych tłumaczona jest raczej z przymrużeniem oka niechęcią Amerykanów wobec mini serii, czy zabawnym angielskim akcentem Nowozelandczyków. Za powód marginalizacji uznaje się także to, co z feministycznego punktu widzenia jest kluczowe, mianowicie płeć i profesję, jaką wykonuje główna bohaterka. Detektyw-mężczyzna jest bardziej wiarygodny… A to karygodny osąd.

Abstract

The issue of female identity seems to be not too popular topic of movies and TV series. This paper attempts to bring the content and tone of the latest work, miniseries ‘Top of the Lake’, a prominent New Zealand director Jane Campion. The main aim of the author was to show the current social situation of women and highlight the differences between the real and the declared equality. Rape and violence, which is the leading theme of the show, helped construct outline patriarchal culture.

Bibliografia

1. Goffman E., *Piętno*, Gdańsk 2007.
2. Graff A., *Świat bez kobiet. Płeć w polskim życiu publicznym*, Warszawa 2011.
3. Graff A., Sutowski M., *Graff. Jestem stąd*, Warszawa 2014.
4. Fraser N., *Drogi feminizmu. Od kapitalizmu państwowego do neoliberalnego kryzysu*, Warszawa 2014.
5. Major M., *Telewizja jakościowa*, artykuł dostępny na stronie internetowej: http://www.dwutygodnik.com.
6. Nawrocka Z., *Gwałt. Głos kobiet wobec społecznego tabu*, Warszawa 2013.

7. Orbitowski Ł., *Miasteczko Laketop, czyli Lynch bez Lyncha*, artykuł dostępny na stronie internetowej: http://m.wyborcza.pl.
8. *Prosperity*, http://www.prosperity.com, „Legatum Prosperity Index 2014”.
9. TVP Kultura, http://vod.tvp.pl/audycje/kultura, „Hala odlotów: Kino kobiet”
10. Witkowski P., *Wszystkie sny są o seksie, wszystkie seriale o globalizacji*, felieton dostępny na stronie internetowej: http://ha.art.pl/felietony/1941.html.
11. *World Economic Forum*, http://reports.weforum.org , „The Global Gender Gap Report 2014”.
12. *Zmierzch telewizji. Przemiany medium. Antologia*, red. nauk. T. Bielak, M. Filiciak, G. Ptaszek, Warszawa 2011.

Daniel Szymański i Mateusz Pawelec

Studium psychologiczne człowieka w brutalnym wymiarze apokalipsy na podstawie „The Walking Dead ”

> Świat, jaki znaliśmy, już nie istnieje. Nie ma władzy. Nie ma supermarketów. Nie ma telewizji. Są za to stwory. Ciągle głodne, bezustannie polujące na ludzi i zwierzęta (…). w świecie opanowanym przez śmierć nie wystarczy rozpamiętywanie utraconych dni. Musimy walczyć, by kiedyś móc rozpocząć nowe życie.[39]

The Walking Dead jest dramatem telewizyjnym, adaptacją komiksu autorstwa Roberta Kirkmana pt. *Żywe trupy*, który zdobył rzeszę fanów na całym świecie. Jest to czarno-biała seria, powstała w 2003 roku i, jak do tej pory, ukazuje się nieprzerwanie. Cała saga liczy już 22 tomy, ale to nie koniec, bowiem autor zapowiedział, że chce stworzyć dzieło, które będzie wydawane jeszcze przez wiele lat. w każdym z tomów, znajduje się 6 zeszytów, które opowiadają o losach grupy ludzi, pragnących przetrwać w świecie opanowanym przez dziwny i tajemniczy wirus, który zamienia ich w bezduszne zombie. Zarówno komiks, jak i serial zdobyły największą popularność w Stanach Zjednoczonych Ameryki, ponieważ do tejże tematyki podchodzi się tam w zupełnie inny sposób, aniżeli na gruncie europejskim, gdzie często ta konwencja uznawana jest za błahą i banalną, a słowa „zombie" lub „żywy trup" traktowane są z przymrużeniem oka. Niemniej jednak, zombie apokalipsa znana jest niemalże każdemu na całym świecie i pewne jest to, że jeszcze przez długi czas będzie utrzymywała się we współczesnej popkulturze.

Premierowy odcinek głośnej adaptacji miał miejsce 31 października 2010 roku. Za przeniesienie komiksu na grunt telewizyjny odpowiada reżyser filmowy Frank Darabont, który stanął za kamerą pilotażowego odcinka zatytułowanego *Days gone bye*. Pomysł na serial rozwijał się w umyśle reżysera przez 4 lata (Darabont podkreśla, iż jest zagorzałym fanem twórczości Kirkmana). Początkowo nie obyło się bez pewnych zgrzytów i z udziału w projekcie wycofały się takie stacje telewizyjne,, jak HBO i NBC. w końcu serial trafił pod skrzydła AMC, mającej na swoim koncie takie produkcje, jak: *Braking Bad, Mad Men* czy

[39] R.Kirkman, *Żywe trupy T.II*, tłum. M.Drewnowski, Piaseczno 2006, s. 138.

Better Call Saul. w Polsce serial emitowany jest przez stację TVP1, FOX i FOX HD. *The Walking Dead* otrzymał nominację do Złotego Globu za najlepszy serial dramatyczny w 2011 roku. Produkcja zdobyła także, m.in. Nagrodę Saturna (7), Emmy (2), Kryształową Statuetkę (2) i Satelitę (1). Aktorami wcielającymi się w główne role są: Andrew Lincoln, John Bernthal, Sarah Wayne Callies, Norman Redus.Świat przedstawiony w serialu jest alternatywną, apokaliptyczną wizją rzeczywistości. Funkcjonuje na zupełnie nowych zasadach opartych głównie na chęci przetrwania. To miejsce, gdzie słabi nie mają racji bytu; pozbawione dóbr współczesnej cywilizacji, wyjałowione z resztek niegdyś obowiązujących norm, odizolowane od władzy i jakichkolwiek przejawów funkcjonującego dawniej prawa, stanowi ponure tło dla egzystujących w nim ludzi. Bohaterowie stale podróżują, szukając schronienia, broni i jedzenia. w produkcji często przewija się motyw farmy i kościoła. Są to pewnego rodzaju azyle, stanowiące doskonałą ochronę przed czyhającym zewsząd niebezpieczeństwem. Na swojej drodze spotykają również obozy dla uchodźców, pojedyncze jednostki żyjące w namiotach i przyczepach kempingowych. Do najważniejszych i najbardziej poszukiwanych lokacji zaliczymy jednak posterunki policji, w których można dostać broń i amunicję. Często eksplorowane są również szkoły, sklepy i stacje benzynowe. Te miejsca odzwierciedlają zepsucie świata, w którym przyszło żyć głównym bohaterom. Wszystko jest szare i brudne. Spotkanie innego człowieka, podróżującego samotnie graniczy z cudem. Większa część akcji serialu dzieje się w lasach i na polach. Bardzo mało jest obrazów z miejskiej aglomeracji, która schodzi na drugi plan, kosztem wędrówki po bezdrożach w towarzystwie zombie.

Serial w dużej mierze bazuje na osobowościach głównych bohaterów, w i ukazując ich zmagania z nową, brutalną rzeczywistością, gdzie żywe trupy nie zawsze są największym zagrożeniem. Pośród piętrzącego się lęku przed wygłodniałymi potworami dochodzi jeszcze strach przed innymi ocalałymi ludźmi, bowiem w świecie zombie to człowiek okazuje się najbardziej przerażającą istotą. w obliczu Armagedonu postacie przechodzą wewnętrzne przemiany, są zmuszone przybrać tryb zachowań, które narzuca im nowy, bestialski świat. Warto zwrócić uwagę na najważniejsze dla produkcji osoby, które wprawiają w ruch całą machinę fabularną.Głównym bohaterem dramatu jest Rick Grimes, grany przez Andrew Lincolna. Rick przed wybuchem epidemii pełnił obowiązki zastępcy szeryfa. To człowiek z zasadami i głębokim poczuciem moralności. Usiłuje zaszczepić swoje wartości w otaczających go współtowarzyszach , jednak prędko przekonuje się, że świat, jaki znał do tej pory, legł w gruzach, a wszechobecny chaos nakazuje zmienić dotychczasowe poglądy. Jego troska o bliskich oraz determinacja sprawiają, iż bardzo szybko zjednywa sobie ludzi. Wyrasta na silnego przywódcę grupy, zdolnego do największych poświęceń. Akceptuje

twarde reguły nowego świata, nie waha się zabijać, by utrzymać przy życiu najbliższych.

Na uwagę zasługuje również najlepszy przyjaciel Ricka - Shane Walsh, w którego wcielił się John Bernthal. To osoba o silnym charakterze, pragnąca za wszelka cenę zrealizować wszystkie postawione przed sobą zadania. Bardzo szybko przystosowuje się do realiów ponurej egzystencji, która z czasem diametralnie zmienia jego osobowość. w postaci Shane'a uwidaczniają się cechy psychopatyczne; brak opanowania oraz częste wybuchy agresji, sprawiają, że gdzieś po drodze traci swoje człowieczeństwo, a górę nad rozsądkiem bierze stopniowe zatracanie się w swych, na pozór słusznych, przekonaniach. Innym, godnym uwagi bohaterem jest Merle Dixon, którego rolę odtwarza Michael Rooker. Poznajemy go jako człowieka wybuchowego, żywiącego niechęć do wszystkich napotkanych ludzi. Obca jest mu tolerancja; wykazuje poglądy o zabarwieniu rasistowskim i ksenofobicznym. Bardzo trudny w relacjach międzyludzkich, nie znajduje akceptacji w grupie ocalałych ludzi. z czasem cechy charakteru Merle'a ulegają metamorfozie. Wydaje się, iż odnajduje w sobie cząstkę człowieczeństwa, wykazuje większą empatię, zmienia się jego stosunek do bliskich. Uświadamia sobie, że w niesprzyjającym środowisku warto żyć dla ludzi, których się kocha i darzy szacunkiem. Choć pozostają w nim echa dawnej osobowości, czuje potrzebę swoistego zadośćuczynienia.

Jedną z najbardziej znanych i cenionych przez widzów postaci, która nie pojawia się w ogóle w komiksie, jest Daryl Dixon grany przez Normana Reedusa. Na początku poznajemy Daryla, jako „cwaniaka", który buntuje się w zasadzie przeciwko i wszystkiemu. Jest wybuchowy i działa pod wpływem chwili. Nie chce się utożsamiać z grupą, do której należy. Jest bardzo podobny do swojego brata Merle'a. z czasem odkrywamy jego drugą, lepszą stronę, ponieważ okazuje się, że Daryl jest w stanie poświęcić swoje życie na rzecz innych. Nie jest już obłąkanym dziwakiem, ale prawdziwym przyjacielem i protektorem. Od początku serialu Daryl jest jedyną osobą, która nie boi się świata, w którym przyszło mu żyć. Zombie traktuje jak kolejną przeszkodę, w którą należy zniszczyć, aby przetrwać. Wielokrotnie grupa zawdzięcza mu swoje życie, głównie dlatego, że Daryl jest urodzonym myśliwym i pełni funkcję nie tylko ochroniarza, ale również żywiciela. Kolejną ciekawą psychologicznie postacią jest Carol Peletier grana przez Mellisę McBride. Pełniąca niegdyś obowiązki gospodyni domowej Carol, przechodzi przez cały serial ogromną metamorfozę. Początkowo apokalipsa była dla niej ciężarem nie do zniesienia. Każdy nowy dzień był dla niej zarazem wyzwaniem i dużym strachem, ponieważ była kobietą bezbronną i zagubioną. w pewnym momencie zaczęła być ciężarem dla swojej grupy. z czasem jednak wszystko się zmieniło. Carol przyzwyczaiła się do życia w świecie niemoralnym, złym i brudnym. Można

stwierdzić, że stała się jego uczniem. Swoje bogobojne życie i wieczny strach odrzuciła na bok, aby przemienić się w silną jednostkę skłonną do walki o lepsze jutro. z biegiem czasu zaczeła podejmować najtrudniejsze decyzje w grupie oraz pełnić rolę „dobrej duszy" i nauczycielki dzieci.

Bardzo ciekawą postacią jest także Carl Grimes, w którego wcielił się Chandler Riggs. Carl to nastoletni chłopiec, który stracił niemalże całe swoje dzieciństwo. Kiedy wybuchła epidemia, Carl był pod skrzydłami swoich rodziców – Lori i Ricka. z czasem Carl i patrzy na zepsuty świat z zupełnie innej perspektywy - można rzec - dojrzewa na oczach widzów i z bojącego się wszystkiego, bezbronnego chłopca przeistacza się w prawdziwego mężczyznę. Jest nie tylko świadkiem wielu zgonów swoich przyjaciół, ale także sam zaczyna zabijać zombie i innych ludzi wrogo nastawionych do jego najbliższych. Nie zna litości dla swoich przeciwników, staje się nieufny, a rówieśników traktuje z góry. Często uważa się za najsilniejsze ogniwo w grupie, które jest w stanie ochronić wszystkich. w pewnym momencie odrzuca nawet miłość swojego ojca i pragnie żyć na własną rękę. Popełnia przy tym wiele niewybaczalnych błędów, które przeistaczają się w zagrożenie dla całej grupy. Serial jest niczym innym, niż głęboką i brutalną opowieścią o świecie, w którym wszystko uległo przewartościowaniu. Ukazuje losy grupy osób, która aby przetrwać zawiera sojusz. Dla siebie nawzajem są gotowi do największych poświęceń. Muszą radzić sobie w świecie, gdzie powszechna jest nienawiść, a świadomość emocjonalna wielu ludzi została ograniczona do minimum. w *The Walking Dead* każdy myśli i czuje inaczej; z tego właśnie powodu dochodzi do ciągłych nieporozumień i kontrowersji. Stykamy się tutaj z konfliktami interpersonalnymi (pojawiają się wówczas, kiedy wewnętrzny głos nakazuje przedyskutować pewne istotne problemy). Bohaterom towarzyszy poczucie wewnętrznego zamętu, kierowania się własnym kodeksem moralnym. Przychodzi im zmagać się z wieloma pytaniami typu: czy chcesz pomóc danej osobie nawet, jeśli oznaczałoby to ryzyko dla rodziny? Jak moja decyzja wpłynie na dalszy rozwój wydarzeń? *Żywe trupy* dobitnie pokazują, że w naturze ludzkiej tkwią demony, a zachowania, które w sobie ukrywaliśmy w obliczu apokalipsy mogą ujrzeć światło dzienne.

Serial czerpie garściami z popularnej ostatnio dziedziny nauki, jaką jest psychologia społeczna. Zajmuje się ona dynamiką grupy, celami i normami grupowymi, zjawiskiem konformizmu, problemem przywództwa. Na warsztat bierze problematykę postaw, zagadnienia percepcji interpersonalnej, które w *The Walking Dead* zostały dobrze nakreślone.

„W *Walking Dead* świetnie została uchwycona prosta prawda, że w obliczu Armagedonu małe

rzeczy pozostają bez zmian. Nadal kochamy i nienawidzimy tych samych ludzi. Nadal lubimy te same zespoły, boimy się wysokości i pająków. Kirkman sprytnie skupia swoją opowieść na szczegółach ludzkiej egzystencji i wykorzystuje apokalipsę, by mocno je uwypuklić. Często korzenie wielkich opowieści fantastycznych są mocno osadzone w rzeczywistości. Właśnie ta prosta prawda czyni *Walking Dead* tak wciągającą lekturą."[40]

Bibliografia

R. Kirkman, *Żywe trupy T.II*, tłum. M.Drewnowski, Piaseczno 2006.

[40] Ibidem , s. 135

Damian Zubik

On, ona i „Mroczny Pasażer". Kobiety w życiu Dextera

Czy seryjny zabójca, człowiek, który z zimną krwią pozbawia życia swoje ofiary, nie czując przy tym żadnych uczuć, nawet minimalnie szybszego bicia serca, drgnienia ręki, jedynie pewne zwierzęce spełnienie, może kochać? Czy człowiek, traktujący ludzi jako potencjalne ofiary lub zagrożenie, może żyć z kobietą – tworzyć z nią związek, być dzięki niej szczęśliwym i dawać jej szczęście? Wydaje się to absolutną fantasmagorią, czymś tak urojonym, że wręcz śmiesznym. Jednak twórcom serialu *Dexter* odpowiedź na to pytanie nie wydaje się wcale tak oczywista…

Dexter Morgan to seryjny zabójca, psychopata – wiedzą o tym wszyscy, którzy zetknęli się z serialem amerykańskiej stacji „Showtime". Nawet jeśli nie obejrzeli choćby paru odcinków tej produkcji, to zapewne słyszeli od znajomych o przygodach laboranta z Miami. Jednak czy na pewno – lub inaczej – czy tylko i wyłącznie Dexter jest socjopatą pozbawionym ludzkich uczuć?

Z czasem okazuje się, że niekoniecznie mamy tu do czynienia z polaryzacją. Życie tytułowego bohatera konstytuują dychotomie: laborant, tropiciel zbrodni – zabójca, zacierający ślady tychże, człowiek egzystujący w społeczeństwie, starający się w nie wpasować – łowca, wykluczony z życia społecznego. Zasadniczo te podziały da się sprowadzić do jednego, który oparty jest na rytmie dobowym: dzień – noc. W dziennej części życia Dextera ogromnie ważną rolę odgrywają kobiety, z czasem jednak zasłona pęka i przedzierają się one również do tej ciemnej, intymnej części życia bohatera, co prowadzi do wielu ciekawych, zaskakujących wydarzeń i sytuacji. Ale po kolei…

Pierwszą kobietą w życiu Dextera, z jaką mamy okazję się zapoznać, jest Rita Bennett (później Morgan). Początkowo narzeczona, później żona bohatera, to kobieta świetnie nadająca się do stworzenia zgodnej, szczęśliwej rodziny. Ciepła, opiekuńcza, miła, choć obarczona urazem psychicznym po byłym mężu – narkomanie i alkoholiku. Poznali się dzięki siostrze Dextera. Bohater już od pierwszej randki traktował coraz bardziej rozwijającą się znajomość jako element społecznej mimikry – namiastkę udawanej, ale mimo wszystko, normalności. Eskalacja uczucia i zacieśniające się relacje między dwojgiem (po jakimś czasie

rodzi im się syn Harrison) sprawiają, że Rita staje się Dexterowi bliższa, a rola, jaką odgrywa w jego życiu jest coraz istotniejsza. W pewnym momencie on sam zaczyna wierzyć, że może być w miarę dobrym mężem i ojcem. Rodzące się rozterki bohatera, pogłębione dodatkowo poznaniem swojego *nemezis* z czwartego sezonu – Artura Mitchella[41], sprawiają, że coraz częściej myśli o sobie jako o głowie rodziny, a nie seryjnym mordercy. Po raz pierwszy bodaj podejmuje próbę ograniczenia dominacji *Mrocznego Pasażera*[42], który dotychczas kierował jego życiem, stara się niemal całkowicie pozbawić go władzy. Śmierć Rity z rąk Mitchella brutalnie przerywa te wizje. Dexter uzmysławia sobie, że ludzie tacy jak on, jego brat czy morderca żony są naznaczeni piętnem wykluczenia ze społeczeństwa: to pariasi, którzy choćby nie wiadomo jak się starali, nigdy nie stworzą swoim bliskim normalnego życia. Ritę można nazwać w pewnym sensie *superego* Dextera, wskazuje mu ona inne życie, jego społeczny wymiar, daje choć na chwilę nadzieję na możliwość zwyczajnej egzystencji. Zderza się jednak z *Mrocznym Pasażerem*, którego można by nazwać *id* i który ostatecznie wygrywa[43].

Po chwili refleksji dochodzimy do wniosku, że tak naprawdę równie ważna co Rita, jeśli nie ważniejsza, w życiu Dextera jest jego siostra – Debra Morgan. Biologicznie nie łączą ich więzy krwi, ale fakt, że wychowywali się razem po tym, jak Harry – ojciec Debry – przygarnął Dextera sprawia, że stają się sobie bardzo bliscy. Kobiety są całkowitym przeciwieństwem – Debra to osoba żywiołowa, prostolinijna, czasem wręcz wulgarna. Jednak tak naprawdę dużo z tych cech to pozory, czy raczej pewna forma skorupy, obrony, bowiem wielokrotnie okazuje się istotą zagubioną w świecie, który ją otacza, nie potrafiącą radzić sobie z własnymi emocjami, i spotykającymi ją doświadczeniami. Relacje, jakie zachodzą pomiędzy nimi rodzeństwem są moim zdaniem najbardziej skomplikowane ze wszystkich

[41] Artur Mitchell podobnie jak Dexter jest seryjnym mordercą – nosi przydomek *Potrójny* (ang. *Trinity*) z powodu metody działania (zabija ofiary trójkami wedle określonego rytuału; później okazuje się, że tak naprawdę w każdym cyklu są cztery ofiary). Obserwując go, Dexter ze zdumieniem odkrywa, że udało mu się stworzyć normalną rodzinę. Wszystko to okazuje się jednak tak naprawdę złudzeniem – Mitchell również w domu jest tyranem.

[42] *Mroczny Pasażer* (ang. *Dark Passenger*) to termin używany przez bohatera na określenie potrzeby zabijania, będący czymś w rodzaju *alter ego*. Wywołany został on tragicznymi wydarzeniami z dzieciństwa, w których na oczach Dextera zabito jego matkę. Często przywoływany i dyskutowany, staje się jednym z najważniejszych motywów serialu. Ukazanie wielu postaci zmagających się z tym problemem może sugerować, że niemal w każdym tkwi taki *Mroczny Pasażer*. Kwestią jest jednak czy dana osoba potrafi sobie z nim poradzić (symptomatycznym przykładem może być Miguel Prado, szanowany prokurator, który okazuje się w głębi swojej osobowości skrywać mordercze instynkty). Wewnętrzne rozterki bohatera okraszone konfliktem *Mrocznego Pasażera* (czasem jako uosobienie pojawia się jego brat – Brian Moser) z wyobrażonym przybranym ojcem Harrym, symbolizującym zasady, są jedną z największych – jeśli nie największą – zalet tego serialu. Szeroko opracowany temat *Mrocznego Pasażera* znaleźć możemy na stronie internetowej „Wikii" poświęconej serialowi: http://dexter.wikia.com/wiki/%22Dark_Passenger%22 (dostęp: 22. 02. 2015 r.).

[43] Idealnym obrazem walki *id* z *superego*, a także otrząśnięcia się po śmierci żony jest siódmy odcinek szóstego sezonu zatytułowany *Nebraska*.

w serialu, z czasem stają się wręcz węzłem gordyjskim, który rozplątuje się w nieoczekiwanym zakończeniu ostatniego odcinka. Początkowo Debra nic nie wie o ciemnej stronie Dextera: uważa go za starszego brata, w którym zawsze może znaleźć oparcie. Bohater z kolei ma świadomość tego, że miłość siostry dotyczy w gruncie rzeczy innego człowieka, w najlepszym przypadku lepszej połowy, tej którą jaką na początku nazwałem wersją „dzienną". Bohater jednak nie ujawnia jej prawdy, mimo wielu pokus, nie ujawnia jej prawdy, gdyż boi się, że go znienawidzi i nie będzie chciała mieć nic wspólnego z – jak sam siebie określa – „potworem". Motywacja dla takiej decyzji to przede wszystkim fakt, że – mimo iż Debra nie zna jego prawdziwego oblicza – jest tak naprawdę najbliższą mu osobą, która w bardzo dużej mierze konstytuuje jego życie, stanowi oparcie w społecznej mimikrze. Sytuacja komplikuje się w siódmym sezonie, gdy Debra odkrywa prawdziwą tożsamość Dextera. Okazuje się, że miał on rację – zburzenie *statusu quo* wpływa negatywnie na obie strony, sprawiając, że ich stosunki już nigdy nie staną się takie jak dawniej; *nota bene* bardziej cierpi z tego powodu Debra, którą coraz częściej i napastliwiej trapią wyrzuty sumienia. To nie koniec – kolejnym przewrotem staje się odkrycie przez Debrę, że jej uczucia innego rodzaju miłości ku względem Dexteraowi niżwykraczają poza miłość braterskąa. Ten wątek wbrew temu, czego można by się spodziewać, nie odgrywa jednak zbyt dużej roli – bohater ignoruje to uczucie, zawsze traktujące ją wyłącznie jako siostrę.

Przelotnym romansem Dextera w drugim sezonie staje się poznana na terapii przeciwko uzależnieniu od narkotyków Lila West. Jest ona pierwszą kobietą, co do której Dexter snuje przypuszczenia, że zaakceptowałaby go takim, jaki jest, że przy niej mógłby być sobą. Częste rozmowy o *Mrocznym Pasażerze* zbliżają ich do siebie. O, okazuje się bowiem, że i ona posiada w sobie mroczną stronę. Z czasem jednak Dexter wybiera Ritę i rodzinę, a odrzucona Lila po nieudanej próbie zemsty trafia w końcu na jego stół. W przypadku ich związku raczej nie ma mowy o miłości, lecz o fascynacji – obydwoje są zafascynowani swoją psychopatyczną osobowością, szczególnie jej mroczną stroną[44]. Lila to przedłużenie *id* bohatera, sam to zresztą z czasem odkrywa, stwierdzając, że związek taki nie ma szans i wybierając – mimo konieczności maskowania swojego *alter ego* – Ritę.

Motywem przewodnim piątego sezonu serialu staje się historia miłosna Dextera i Lumen Pierce. Zaiste nietypowe to *love story* – począwszy od pierwszego spotkania, aż po rozstanie. Po zamordowaniu Boyd'a Fowler'a,, Dexter odkrywa w jego mieszkaniu porwaną kobietę. Wie, że nie może jej zabić, gdyż nie pasuje do Kodeksu, jednak boi się, by o jego

[44] Okazuje się, że i Lila pozbawiła kogoś życia – swojego narzeczonego, którego spaliła; później to samo zrobiła z sierżantem Doakes'em i chciała też uczynić tak z Dexterem i jego przybranymi dziećmi.

czynie nie powiadomiła policji. Przetrzymuje ją, więc początkowo w miejscu porwania i dopiero z czasem stwierdza, że nie zagraża mu denuncjacja z jej strony. Wypuszcza ją wolno, radząc, by starała się zapomnieć o sprawie. Tu historia się jednak nie kończy, a dopiero zaczyna. Lumen nie może otrząsnąć się z traumy porwania, jedynym lekarstwem zdaje się być zemsta na oprawcach. Splot rozmaitych wydarzeń sprawia, że w wendecie pomaga jej Dexter, co bardzo ich do siebie zbliża. *Mroczny Pasażer*, którego odkrywa w sobie Lumen, powoduje, że zaczyna ona rozumieć bohatera, nie potępia go, lecz w wielu kwestiach przyznaje mu rację. Jednak wraz z zabiciem ostatniego członka grupy porywaczy, Lumen przestaje czuć potrzebę zabijania., Okazuje się, że w jej przypadku była to tylko i wyłącznie chęć wyrównania rachunków, czym motywuje chęć odejścia od Dextera. Bohater próbuje ją zatrzymać, jednak w odpowiedzi słyszy, że jego *Mroczny Pasażer* będzie stanowił barierę nie do pokonania[45]. Można stwierdzić, że Lumen po prostu wykorzystała Dextera do swoich celów, by później go opuścić, co jest w znacznej mierze prawdą. Ale ten związek jest o wiele bardziej skomplikowany, by tylko tak go rozpatrywać. – Głównym powodem niespełnienia jest chyba fakt, że przez budowanie go na negatywnych emocjach (zaspokajanie żądzy zemsty i potrzeby zabijania) nie miał on przyszłości, brak mu było solidnych fundamentów.

Ostatnią ważną kobietą w życiu Dextera jest Hannah McKay. Początkowo miała być jego ofiarą, jednak pod wpływem chwili stała się wielką miłością. Jest ona chyba najbardziej podobna do bohatera – to również zabójczyni, która czyni to z chłodem i wyrafinowaniem, dbając o interes swój i najbliższych. Dexter od początku ma świadomość, że stanowią onirazem mieszankę wybuchową, że związek dwojga morderców to pomysł szalony. Coś jednak sprawia, że nie może od niej odejść, a gdy się od niej pozornie wyzwala, nie potrafi o niej zapomnieć i po czasie ponownie ulega jej wdziękom. Hannah sprawia, że podejmuje próbę zbalansowania obu swoich osobowości i, po raz kolejny zaczyna myśleć o sobie jako o potencjalnej głowie rodziny, a nie tylko zimnej, wyrachowanej bestii. Nie zważa na brak aprobaty, szczególnie ze strony Debry, dla tego związku. Tak naprawdę tylko przy Hannah czuje się prawdziwym sobą, na tyle, by móc stwierdzić, że jest przy niej bezpieczny. Jednak

[45] Doskonałym komentarzem do tej sytuacji może być tytuł, jakim pierwotnie miał zostać nazwany ostatni odcinek piątego sezonu – „*Through a Glass, Darkly*” (ostatecznie został on zatytułowany *The Big One*). Odnosi się od do *1 Listu do Koryntian*, a w polskim przekładzie fragment ten brzmi: „Teraz widzimy jakby w zwierciadle, niejasno” (*1 Kor* 13, 12; tekst należy do *Hymnu o miłości;* cyt. na podstawie: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych,* red. ks. K. Romaniuk, Poznań-Warszawa1980) . Można to interpretować na wiele sposobów, a wielość odczytań pogłębia scena, w której Dexter patrzy na swoje odbicie w talerzu, który natychmiast rozbija. Jedna z nich może dotyczyć Lumen – chęć zemsty zaślepiła ją na tyle, że poza nią samą nie widziała innego sensu życia, innych jego aspektów; miłość do Dextera, więc była tylko miłością *Mrocznego Pasażera*, nie samej Lumen. Podobną do niej jest myśl, że nasza ciemna strona zabiera nam prawdziwy ogląd rzeczywistości, a przez to prawdziwą radość z życia.

ponownie z czasem uświadamia sobie, że przez swoją naturę nie może nikomu dać spokoju, szczęścia – demony przeszłości wracają. Stąd decyzja podjęta w finale serialu i zostawienie Harrisona pod opieką Hannah z dala od swojej, destrukcyjnej w jego mniemaniu, osoby. Miłość Dextera i Hannah to miłość niezwykła – z racji ich psychopatycznych skłonności z jednej strony chora, z drugiej zaś najpełniejsza, bo nie budowana na fałszu, ale na prawdziwej akceptacji samych siebie. Czy jednak związek dwojga morderców może być możliwy i w jakimś stopniu normalny?

Porównując wymienione kobiety, (wyjąwszy może Debrę, ale z nią Dexter nie stworzył związku, była dla niego tylko i wyłącznie siostrą) nasuwa się wniosek, że wszystkie je łączy bolesna, trudna przeszłość, pewna rana, która nie chce się zabliźnić. Ritę krzywdził mąż – alkoholik i narkoman, Lilę zdradził narzeczony, na dodatek uzależniła się od narkotyków, Lumen została porwana, zgwałcona i więziona, natomiast Hannah miała trudne dzieciństwo z ojcem alkoholikiem i hazardzistą. Widać więc, że Dexter szuka kobiet w jakimś sensie podobnych do niego – dotkniętych przez zło i nie do końca mogących sobie z nim poradzić. Ciekawy jest również fakt, że nie wdaje się on w przelotne romanse (poza Lilą), lecz szuka trwałego związku. Nie do końca pasuje to doz życia seryjnego mordercy, gdyż wymaga wielu poświęceń i wysiłków, mistyfikacji własnego życia. I właśnie tu jest sedno – Dexter szuka trwałego związku, gdyż chce tym samym zaspokoić pragnienie normalnego życia. Kobiety są więc ważnym elementem jego społecznej mimikry, ułatwiają mu ją, stanowią pewnego rodzaju chwilę oddechu od *Mrocznego Pasażera* i jego wymagań. W stosunkach z nimi widać częstokroć jego życiową nieporadność, nieumiejętność życia w społeczeństwie.

Z czasem bohater zdaje sobie sprawę, że wszystko nie jest takie proste i pogodzenie antynomii posiadania szczęśliwej rodziny i bycia seryjnym zabójcą nie jest możliwe. Niewątpliwie, to właśnie kobiety i wspólne życie, jakie z nimi układa, sprawiają, że coraz bardziej staje się człowiekiem, acz zmusza go to także do coraz częstszych rozważań nad własną naturą, które prowadzą do postępującego rozpadu własnej osobowości. Ta samoświadomość staje się coraz bardziej bolesna i w efekcie prowadzi do zaskakującego finału[46].

---

[46] Zakończenie serialu, w którym Dexter pod wpływem śmierci Debry porzuca projekt założenia rodziny z Hannah i Harrisonem i wyrusza na spotkanie nadciągającego sztormu, by przeżywszy go zostać *summa summarum* drwalem, wywołuje wśród fanów skrajne emocje. Duża ich część krytykuje taki finał, uważając go za niezbyt logiczny i nie do końca trafny. Jest jednak grupa wielbicieli, którzy bronią producentów i twierdzą, że to doskonałe zwieńczenie serii. Za takim zakończeniem przemawiać może jedna z najciekawszych interpretacji, wedle której cała historia to tak naprawdę fantazja Dextera Morgana, drwala znudzonego swoim monotonnym życiem.

Mateusz Pijarski

Seriale medyczne. Ich tradycja i miejsce w światowej kinematografii.

Seriale telewizyjne są od dawna atrakcyjnym produktem szeroko rozumianej kultury masowej. Niezmiernie bogata gama tematyczna pozwala nawet najbardziej wybrednemu widzowi odnaleźć w świecie seriali coś dla siebie. Tego typu produkcje funkcjonują na szklanych ekranach już od dobrych kilkudziesięciu lat i zdążyły na stałe wpisać się w historię telewizji. Przeżywają oczywiście swoje wzloty i upadki, zresztą jak większość telewizyjnych programów, co nie zmienia faktu, iż publiczność nadal je kocha i uzależnia się od nich.

Ze względu na tematykę seriale możemy podzielić na wiele różnych gatunków. Począwszy od produkcji science fiction a kończąc na brazylijskich telenowelach. W związku z tym, iż rynek serialowy jest bardzo mocno przesycony a producenci muszą walczyć o pozyskanie widza, powstają coraz to nowe formy, których chyba nikt nie potrafiłby zliczyć. Z tej serialowej *Wieży Babel* na uwagę zasługuje odmiana, która jest narracją o lekarzach, szpitalach i pacjentach, mam tu na myśli oczywiście produkcje o tematyce medycznej. Z przeprowadzonych badań oglądalności wynika, że filmy o charakterze klinicznym ogląda coraz większa liczba telewidzów.

Historia seriali medycznych zaczęła się 27 września 1961 roku. Wtedy to na telewizyjnych ekranach w USA, pojawił się *DrKildare*. Serial powstał na kanwie słuchowisk radiowych oraz na bazie serii filmów wyreżyserowanych przez Harolda S. Bucqueta m.in.: *Young DrKildare, The Secret of DoctoreKIldare, CallingDoctorKildare, DrKildare Goes Home*. Opowiadał historię młodego lekarza (w tej roli Richard Chamberlain), który dostaje prace w dużym miejskim szpitalu, gdzie uczy się rzemiosła lekarskiego i zgodnie z przysięgą Hipokratesa, niesie pomoc chorym ludziom, borykając się przy tym ze swoimi problemami osobistymi. Tak właśnie zaczęła się moda na seriale medyczne. Ośrodkiem prekursorskim, który zapoczątkował trend na produkcje o tematyce klinicznej była stacja ABC (American Broadcasting Company). To właśnie spod jej skrzydeł wyszedł m.in. *Dr. Kildare* czy *Marcus Welby*, którego ze względu na niecodzienne podejście do medycyny możemy uznać za pierwowzór *Dr House'a*. Z ramienia ABC wyszedł także serial *General Hospital*, który został wpisany do Księgi Rekordów Guinnessa jako jeden z najdłuższych telewizyjnych tasiemców.

Do tej pory zostało wyemitowane ok. 13 000 tys. odcinków tej opery mydlanej. W Polsce również mieliśmy okazję fragmentarycznie oglądać *General Hospital*. W 1994 roku telewizja Polsat wyemitowała 125 odcinków, po czym zaprzestała nadawania serialu.

Jak już wcześniej zaznaczyłem, wraz z upływem lat seriale zmieniały swoją formułę, zachowując jednak szablonowe reguły swojego gatunku. Przybierały często formę opery mydlanej, jak również model o nieco innej, niespotykanej dotąd strukturze. Najlepszym tego przykładem jest emitowany w latach 1972-1983, traktujący medycynę z lekkim przymrużeniem oka, serial *M*A*S*H*. W rzeczywistości było tak na początku, jednakże z upływem czasu, komedia zaczęła ewoluować pokazując refleksję nad losem walczących żołnierzy i zasadnością działań wojennych. To pierwsza tego typu produkcja, która przeniosła akcję serialu z zamkniętych szpitalnych sal do polowych punktów medycznych. Warto także dodać, że powstała, jako telewizyjna kontynuacja filmu kinowego *MASH* w reżyserii Roberta Altman'a. Fabuła *M*A*S*H* rozgrywa się w latach 50 XX wieku podczas wojny w Korei. Serial doczekał się 251 odcinków i uznawany jest do dziś za jeden z najlepszych krótkich filmów o tematyce medycznej na świecie.

Zmianę w serialowej konwencji przyniosła produkcja CBS - *Dr. Quinn*. Także i tym razem akcja filmu nie rozgrywa się w szpitalnych murach. Utrzymana jest w klimacie westernu. Akcja toczy się po zakończeniu wojny secesyjnej. Młoda lekarka Michaela Quinn (Jane Seymour) otwiera prywatną praktykę w Colorado Springs na Dzikim Zachodzie. Niedoświadczona jeszcze pani doktor boryka się nie tylko z problemami *stricte* medycznymi, ale także obyczajowymi i kulturowymi. Twórcy *Dr. Quinn* po raz pierwszy w historii światowego serialu poruszyli tematy rasizmu, równouprawnienia czy tolerancji. Jest to kolejna zmiana w dotychczasowej strukturze serialu medycznego.

Serial medyczny jako gatunek telewizyjny uprawomocnił się znacząco w momencie, gdy na ekranach naszych telewizorów pojawił się *Ostry Dyżur*. Jest to chyba jedna z najbardziej rozpoznawalnych produkcji ostatnich dwudziestu lat. Michael Crichton, mający medyczne wykształcenie pisarz, w 1974 roku stworzył scenariusz oparty na własnych doświadczeniach związanych z pracą na ostrym dyżurze. To właśnie na kanwie tychże przeżyć dwadzieścia lat później powstał pierwszy serial będący *stricte* medycznym dramatem obyczajowym. Crichton za scenariusz do *Ostrego Dyżuru* został uhonorowany m.in. Gildią Scenarzystów. Serial opowiada historię lekarzy szpitala Country General Hospital w Chicago, którzy codziennie stają przed trudnymi wyborami, walczą nie tylko ze śmiercią, ale także ze swoimi słabościami. Wartka akcja, przeplatana wątkami obyczajowymi sprawiała, że widz nie mógł oderwać się od szklanego ekranu i z niecierpliwością czekał na kolejny odcinek. Warto

także nadmienić, że rola doktora Rossa otworzyła drogę do wielkiej kariery George'owi Clooney'owi. Ostatni sezon *Ostrego Dyżuru* ukazał się w 2009 roku. W sumie serial liczy 334 odcinki. Ten dramat obyczajowy usankcjonował w pewnym stopniu dalszy rozwój tego gatunku telewizyjnego i zapoczątkował tym samym erę postmodernistycznych form, bijących na całym świecie rekordy popularności, seriali medycznych.

Na kolejną odsłonę nowej rewolucyjnej formy serialu medycznego przyszło nam czekać do roku 2004. Wtedy to na ekranie pojawił się on - *Dr House*. Zadebiutował na antenie amerykańskiej stacji FOX 16 listopada 2004 roku. Reprezentuje zupełnie nową kategorię produkcji medycznych. Możemy go zaliczyć do grupy *medicalfiction*. Mimo iż choroby i powikłania opisywane w poszczególnych odcinkach mają w pewnym stopniu swoje potwierdzenie medyczne, tak niesłychanego połączenia niespotykanych schorzeń nie da się niczym uzasadnić. Poza tym sama postać głównego bohatera jest zupełnym *novum*. Do tej pory lekarze byli przedstawiani w serialach, jako osoby empatyczne, godne zaufania. Tym razem scenarzyści zaproponowali nam postać diametralnie inną. Gregory House to lekarz z „piekła rodem". Antypatyczny, zarozumiały, dążący z uporem maniaka do rozwiązania medycznej zagadki, ale za to nieprzeciętnie inteligentny. Charakter tytułowego bohatera jest podobny do literackiego Sherlocka Holmes'a w swojej konstrukcji psychologicznej oraz w całkowitym ignorowaniu nieinteresujących przypadków. Ekscentryczny lekarz podchodzi do problemów medycznych tak samo jak Sherlock do swoich zagadek kryminalnych i do tego niemal zawsze ma racje.

Nową jakość w świat medycznych seriali wprowadza ostatni hit stacji Cinemax - *The Knick*. Jest to psychologiczna opowieść o uzależnieniu, połączona z dramatem obyczajowym pokazującym problemy społeczne przełomu XIX i XX wieku. Wzorowany był na *Stuleciu chirurgów* oraz na *Tryumfie chirurgów*. W tych warunkach genialny lekarz Thackery wraz ze swoim zespołem zgłębia tajniki chirurgii, odkrywając nowe możliwości leczenia zwykłych ludzi oraz wprowadza pionierskie, jak na początek XX wieku, rozwiązania w dziedzinie chirurgii. *The Knick* po raz pierwszy, w produkcji o charakterze medycznym, umieszcza tak drastyczne i realistyczne sceny, które czasami wydają się być wyjęte z najlepszych filmów grozy. Serial Stevena Soderbergh'a to bardzo oryginalna i wnosząca nowe trendy propozycja, która wprowadza dużo zmian zarówno w fabule, jak i w sposobie postrzegania dotychczasowych kompozycji seriali medycznych.

Filmy medyczne, które wymieniłem, według mojej oceny miały duży wpływ na rozwój gatunku telewizyjnego. To oczywiście zaledwie pewien procent wszystkich produkcji o tej tematyce. Można do tej listy dopisać wiele, równie dobrych tytułów m.in. *Bananowego*

Doktora, Chirurgów, Hoży doktorzy czy *Szpital „Królestwo"*, jednak nie dają one nic nowego, nic co nadałoby świeżości temu gatunkowi.

Mówiąc o serialach medycznych nie możemy zapomnieć o naszych rodzimych produkcjach. W historii polskiej kinematografii mamy tego typu filmów stosunkowo dużo. Musimy jednak powiedzieć sobie prawdę, że nie są one wybitne i nie proponują nowatorskich rozwiązań do tego telewizyjnego gatunku. Powstają zwykle na bazie wykupionych licencji, bądź są wzorowane na zagranicznych produkcjach. Warto przy tej okazji wspomnieć o serialu, który został wyemitowany w Polsce pod koniec lat siedemdziesiatych. Była to, ciesząca się dużą popularnością, czechosłowacka produkcja *Nemocnice na krajiměsta*. Popularny *Szpital na peryferiach*, od razu podbił serca polskich widzów. Ludzie z zapartym tchem oglądali losy rodziny Sovów, dr Štrosmajera i oczywiście dr Blažeja. Był to jeden z pierwszych seriali medycznych tzw. bloku wschodniego, który cieszył się dużą popularnością nie tylko po komunistycznej stronie Europy.

Wracając do polskich oper mydlanych, pierwszym tego typu filmem była *Doktor Ewa*. Potem pojawiło się jeszcze kilka innych podobnych produkcji, jednak seriale, które powstały w PRL to rodzaj rozrywki dość niskich lotów. Dopiero w roku 1999 pojawił się serial, który w znacznym stopniu przypominał i nadal przypomina produkcje amerykańskie. Oczywiście mam tu na myśli *Na dobre i na złe*. Fabuła serialu toczy się głównie w szpitalu w Leśnej Górze. Opowiada historię lekarzy i pacjentów borykających się nie tylko z problemami medycznymi, ale również osobistymi. Dokonując pewnego porównania, możemy stwierdzić, że tak jak od powstania *Ostrego dyżuru* zaczęła się era seriali medycznych na świecie, tak od nakręcenia *Na dobre i na złe* w Polsce rozpoczęła się moda na produkcje medyczne.

Oglądając niektóre dzisiejsze wytwory przypominające seriale o tematyce klinicznej, którymi karmią nas różne stacje telewizyjne, dochodzę do smutnego wniosku, że ta moda na produkcje medyczne zmierza w złym kierunku i sprowadzana jest czasami do poziomu tanich chińskich koszulek. Bo jak nazwać rzecz, która nosi tytuł taki jak: *Szpital, Pielęgniarki* bądź *Lekarze*. Według mnie są to pseudo paradokumentalne wytwory, które nie mają nic wspólnego z trudną sztuką dobrego serialu. Niewątpliwe doszło do zupełnej pauperyzacji tego typu produkcji. Związane jest to z obniżeniem poziomu kultury mass mediów, jak i całego społeczeństwa. Ludzie coraz częściej sięgają po rozrywkę prostą, przy której nie trzeba za wiele myśleć, która ma nas, mówiąc wprost, odmóżdżyć.

Pomijając tę pesymistyczną perspektywę dążenia do kultury prostej, na zakończenie warto sobie zadać jeszcze jedno pytanie: czemu seriale medyczne cieszą się tak duża popularnością? Otóż natura ludzka skonstruowana jest w dość dziwny i niepojęty sposób.

Obrazy przepełnione, w mniejszym bądź większym stopniu, brutalnością wywołują w nas różne, skrajne odczucia. Równocześnie nas absorbują i wzbudzają w nas awersje. Seriale medyczne pozwalają nam zobaczyć ludzki organizm w różnych sytuacjach. Pokazują to, czego nie mamy szansy dostrzec w życiu codziennym. Z drugiej strony czasami mamy ochotę zamknąć oczy i przeczekać sceny, w których pokazany jest nadmiar krwi czy ludzkich wnętrzności. To wszytko daje nam możliwość bycia czynnymi świadkami dramatycznych zmagań, w których stawką jest życie.

Popularność seriali medycznych trwa i ma szansę trwać jeszcze przez długie lata. Mimo, że produkcje o tematyce szpitalnej nie są zbyt często poruszaną formułą przez producentów filmowych, to swego rodzaju trend na tego typu seriale będzie dość długo obecny. Co nie zmienia faktu, iż kolejnym scenarzystom niezmiernie trudno będzie odnieść sukces. Niełatwo będzie w najbliższych latach wymyślić coś innowacyjnego, co wniosłoby powiew świeżości do rozwoju tego gatunku telewizyjnego.

Marta Kaprzyk

Nowojorskie opowieści. „The Knick" Stevena Soderbergha jako serial medyczno-historyczny?

W książce *Seriale. Przewodnik Krytyki Politycznej* w wywiadzie z Jasiem Kapelą Beata Łaciak przyznała, że przeprowadzone przez nią badania na temat oglądalności seriali wykazały, że jest on przede wszystkim rozrywką i oderwaniem od rzeczywistości. Jednocześnie wielu ankietowanych odpowiadało, że seriale są dla nich ważnym źródłem wiedzy[47]. Jednym z serialowych gatunków, z którego widzowie czerpią wiedzę, będą bez wątpienia seriale medyczne. Dlatego też celem niniejszego artykułu uczyniłam refleksję nad dydaktycznym aspektem serialu *The Knick* (*The Knick*, 2014)[48], produkcji wyreżyserowanej przez Stevena Soderbergha[49] i postaram się wskazać kilka charakterystycznych elementów serialu, które swoje źródła mają w historii. Przede wszystkim jednak zajmę się jego przynależnością gatunkową.

Akcja serialu rozgrywa się w Nowym Jorku w 1900 roku, przede wszystkim w środowisku szpitala Knickerbocker, w którym pracuje zespół ambitnych chirurgów pod przewodnictwem Johna Thackery'ego. Ich nadrzędnym celem wydaje się być poprawa kondycji medycyny, a w szczególności chirurgii, co docelowo ma doprowadzić do obniżenia wskaźników śmiertelności. Jürgen Thorwald, autor książki *Stulecie chirurgów* [50] (która wymieniana jest często w kontekście serialu *The Knick*, jako lektura uzupełniająca czy inspiracja z powodu poruszania bliźniaczych problemów i podobnego czasu akcji) mottem swojej opowieści uczynił pewien cytat, którego autor, niejaki Bertrand Gosset stwierdza, iż

---

[47] B. Łaciak, *Serial jako źródło wiedzy*, rozmowę przepr. J. Kapela [w:] *Seriale. Przewodnik Krytyki Politycznej*, oprac. zbiorowe, Warszawa-Gdańsk 2010, s. 32.

[48] W tekście zajmuję się pierwszym sezonem serialu, ponieważ w momencie pisania artykułu (luty 2015) tylko ten sezon miał swoją premierę. Planowana jest jednak kontynuacja rozpoczętych wątków w kolejnych odcinkach. Pierwszy sezon natomiast emitowany był od sierpnia 2014 roku przez stację Cinemax. Reżyserii serialu podjął się Steven Soderbergh, autorami scenariusza są Jack Amiel, Michael Begler oraz Steven Katz.

[49] Steven Soderbergh – amerykański reżyser filmowy i telewizyjny, laureat Złotej Palmy na festiwalu w Cannes dla najlepszego reżysera za debiutancki pełnometrażowy film *Seks, kłamstwa i kasety video* (*Sex, Lies and Videotape*, 1989). Na swoim koncie ma zarówno filmy zaangażowane społecznie i politycznie – *Erin Brockovich* (*Erin Brockovich*, 2000) *Traffic* (*Traffic*, 2000) czy eksperymentalne – *Schizopolis* (*Schizopolis*, 1996), jak i spełniające funkcję czysto rozrywkową – *Magic Mike* (*Magic Mike*, 2012).

[50] Lekarz Jürgen Thorwald napisał *Stulecie chirurgów* w latach pięćdziesiątych XX wieku na podstawie zapisków jego dziadka, H.St. Hartmanna, także pracującego jako lekarz.

historia chirurgii jest stosunkowo młoda i rozpoczyna się w roku 1846 „odkryciem narkozy, która stworzyła możliwość bezbolesnych operacji. Wszystko, co było przedtem, jest tylko nocą niewiedzy, cierpienia i bezowocnego macania w ciemności”[51]. Można więc zaryzykować stwierdzenie, że ekipa Johna Thackery’ego jest jednym z pierwszych zespołów lekarskich pracujących w czasie, gdy można już mówić o chirurgii jako pełnoprawnej gałęzi medycyny, z pewnym ustalonym i sprawdzonym repertuarem potrzebnych narzędzi i wciąż ograniczonym, ale ciągle zwiększającym się poziomem wiedzy. James Poniewozik pisał, że „nie tylko medycyna jest tym, co zmienia się w 1900 roku, ale mechanika ludzkiej egzystencji i osiągnięć”[52].

W serialu poznajemy nie tylko różnorodne przypadki medyczne (które portretowane są w kilku odcinkach, w zależności od ich ważności i wpływu na życie i pracę głównych bohaterów oraz szpitala), ale skupia się on przede wszystkim na głównych bohaterach oraz ich działaniach i motywacjach. Poza Johnem Thackerym, wybitnym chirurgiem, który zmaga się z uzależnieniem od kokainy, wśród głównych bohaterów serialu znajdują się: młody, pochodzący z lekarskiej rodziny Bertie Chickering, odbywający w szpitalu Knickerbocker staż, odpowiadający dzisiejszej rezydenturze, i Everett Gallinger, również chirurg, który po śmierci córeczki musi zmagać się z chorobą psychiczną żony. Ten zestaw lekarzy dopełnia Algernon Edwards, wykształcony na Harvardzie i edukowany w Europie wybitny, czarnoskóry chirurg, który, zanim będzie mógł zaprezentować swoje umiejętności, będzie musiał stawić czoła nowojorskiej, skrajnie rasistowskiej mentalności. Wśród głównych bohaterów są także pan Barrow, intendent utrzymujący kontakty z mafią, Cornelia, filantropka, zmęczona konwenansami córka głównego sponsora szpitala, kierowca ambulansu Cleary, który zajmuje się przewożeniem pacjentów do szpitala nie tylko w celu wyleczenia ich, ale także w celach doświadczalnych, czy siostra Harriet, zakonnica, której sumienie nakazuje pracować wbrew przyjętemu przez nią oficjalnie i głoszonemu przez Kościół kodeksowi etycznemu (pomaga młodym, ubogim kobietom pozbyć się niechcianych ciąż). Już sama galeria postaci pokazuje, że w swoim serialu Steven Soderberg zgromadził całkiem spory arsenał możliwości zawiązywania fabularnych konfliktów, oscylujących wokół bohaterów, ich namiętności i tajemnic, a także relacji między nimi.

Profesja większości głównych bohaterów oraz środowisko, w jakim rozgrywa się większość scen serialu (warto zaznaczyć, że wszystkie postacie są w mniejszym lub

[51] J. Thorward, *Stulecie chirurgów*, tłum. K. Bunsch, Kraków 2010, s. 7.
[52] J. Poniewozik, *„The Knick” Is a Period Piece That's Vitally Present*, „Time”, 6 VIII 2014, dostępny przez: http://time.com/3079900/review-the-knick/, [dostęp: 25.02.2015].

większym stopniu powiązane ze szpitalem Knickerbocker) sprawiają, że serial można zaliczyć do kategorii seriali medycznych. Arkadiusz Lewicki w książce *Od House'a do Shreka. Seryjność w kulturze popularnej* pisze, że „seriale medyczne pojawiły się w telewizji bardzo wcześnie i są nadal, oprócz seriali kryminalnych i obyczajowych, najchętniej oglądanym typem wieloodcinkowych narracji"[53]. Przyczyn popularności tego typu seriali autor upatruje w fabularnej atrakcyjności środowiska szpitalnego, dającego duże możliwości dramaturgiczne (wzmożone przez sytuacje stresowe, nagłe wypadki, niezwykłe choroby, walkę o życie i zdrowie pacjentów). „Z drugiej strony dramaturgicznie efektowne jest zderzenie świata lekarskiego ze światem pacjentów, którzy mogą pochodzić z różnych warstw i klas społecznych, zapewniają więc niezwykle istotną dla wieloepizodycznych serii różnorodność i możliwość wprowadzania nienużących widzów atrakcji i wątków"[54] – ten element, a mianowicie zestawienie przedstawicieli różnych klas społecznych jest również jednym z najważniejszych motywów pojawiających się w serialu *The Knick*. Lekarze są tu bez wątpienia grupą uprzywilejowaną, tak samo jak znani z filantropijnej działalności i posiadania dużych pieniędzy przedsiębiorcy. Najbardziej zróżnicowaną grupą są pacjenci, a także społeczność czarnoskórych mieszkańców Nowego Jorku, którzy borykają się z problemem rasizmu, a zatem, braku akceptacji ze strony białych nowojorczyków, niezależnie od wykonywanego zawodu. Według Lewickiego, za kolejną przyczynę popularności seriali o lekarzach można by uznać wysoki status społeczny, jakim cieszy się ten zawód (w badaniach przeprowadzonych przez Centrum Badania Opinii Społecznej w 2013 roku profesja lekarza znajduje się na ósmym miejscu pod względem prestiżu społecznego, po strażaku, profesorze uniwersytetu, górniku, pielęgniarce czy robotniku wykwalifikowanym[55]). Z drugiej strony, na co zwraca uwagę Lewicki, cytując Ricka Walstona, być może wysoki status zawodu lekarza (szczególnie w krajach anglosaskich) wynika właśnie z popularności seriali medycznych, które od dekad pomagają zbudować prestiż tego zawodu w umysłach widzów[56]. Co więcej, media „jednocześnie odzwierciedlają i kształtują różne społeczne postawy, a w dzisiejszym dyskursie publicznym możemy wyraźnie zauważyć dominację kultury, którą Jürgen Habermas określił mianem kultury eksperckiej, opartej na racjonalnych autorytetach, kształtujących (głównie za pomocą przekazów medialnych) nasz stosunek do rzeczywistości: „(…) dowodem na to jest postępująca medykalizacja dyskursu publicznego

[53]A. Lewicki, *Od House'a do Shreka. Seryjność w kulturze popularnej*, Wrocław 2011, s. 44.
[54]*Ibidem*, s. 48.
[55]Dane opublikowano na stronie internetowej CBOS w Komunikacie z Badań o numerze BS/124/2013, pod tytułem *Prestiż zawodów* w listopadzie 2013 roku. Cały raport dostępny na stronie http://www.cbos.pl/SPISKOM.POL/2013/K_164_13.PDF [dostęp: 25.02.2015].
[56]A. Lewicki, *op. cit.*, s. 49.

(…). Trudno się więc dziwić, że w społeczeństwie, w którym wszystko może być chorobą, nie tylko uważamy zawód lekarza za niezwykle prestiżowy, ale uwielbiamy także fikcyjne narracje o chorobach i sposobach ich leczenia. W świecie nieuchronnej hipochondrii lekarz (nieważne, zmyślony czy prawdziwy) staje się bogiem”[57]. W swojej książce o seryjności w kulturze Arkadiusz Lewicki jako przykład serialowego lekarza-bóstwa podaje tytułowego bohatera serialu *Dr House*, (*House M.D.*, 2004–2012) podobnie jednak może być odbierany John Thackery, główny bohater serialu *The Knick*. Opisywane przez autora mechanizmy „kultury eksperckiej” można znaleźć w jednym z odcinków tego serialu, w którym do Thackery’ego przychodzi przedstawiciel medyczny z propozycją, by słynny chirurg został twarzą suplementów. Prestiż lekarza ma być więc gwarantem świetnej sprzedaży preparatów.

Arkadiusz Lewicki w swojej książce proponuje podział seriali medycznych na kilka kategorii:

1. Pierwszą z nich będą szpitalne *soap opery*, czyli „wieloodcinkowe widowiska o otwartej strukturze, wykorzystujące środowisko szpitalne jako wygodny punkt wyjścia do snucia opowieści dotyczących życia osobistego i uczuciowego lekarzy oraz innych osób pracujących w placówce medycznej”[58], a w większości tego typu seriali szpital jest „jedynie pretekstem do ukazywania niezwykle skomplikowanych relacji erotyczno-romansowych, wątki medyczne zaś są elementami niezbyt istotnymi i pojawiającymi się epizodycznie”[59]. Do tej kategorii należą seriale takie jak: *Szpital miejski* (*General Hospital*, 1963–), *Chirurdzy* (*Grey’s Anatomy*, 2005–) a także jego *spin-off*[60], *Prywatna praktyka* (*Private Practice*, 2007–2013) oraz polski serial *Na dobre i na złe* (którego emisja rozpoczęła się w 1999 roku).

2. W drugiej kategorii mieszczą się seriale znajdujące się na pograniczu gatunków, a w szczególności serialu właściwego, serii i opery mydlanej. To właśnie tutaj „sytuowałaby się znakomita większość najpopularniejszych opowieści medycznych. W narracjach tych mamy bowiem do czynienia ze znacznym rozbudowaniem wątków związanych z leczeniem pacjentów, choć nadal obecne są w nich elementy obyczajowe i romansowe (…). W takich serialach (…) linię fabularną poszczególnych odcinków spina zazwyczaj pojedynczy przypadek medyczny, którym zajmują się lekarze, natomiast wątki związane z ich życiem osobistym są kontynuowane przez kilka czy kilkanaście epizodów”[61]. Do tego typu seriali

[57]*Ibidem*, s. 49-50.
[58]*Ibidem*, s. 44.
[59]*Ibidem*, s. 44-45.
[60]*Spin-off* to określenie pewnego produktu (w przypadku seriali – odcinka bądź całego nowego serialu), który powstaje dzięki ogromnej popularności wątków lub bohaterów produkcji oryginalnej. Będą to zatem losy jednego z lubianych bohaterów drugoplanowych bądź rozwinięcie wątków pobocznych czy marginalizowanych.
[61]A. Lewicki, *op. cit.*, s. 45.

należą między innymi *Dr House* (*House M.D.*, 2004–2012) oraz polska produkcja *Lekarze* (2012–2014).

3. Trzecią kategorię stanowią seriale obyczajowe o lekarzach, w których „przedstawiciel tego zawodu zajmuje się praktyką prywatną lub pracuje w jakiejś prowincjonalnej placówce. W tego typu produkcjach najczęściej wykorzystywane jest zderzenie dobrze wyedukowanego »miejskiego« doktora z realnym życiem ludzi w mniejszych miejscowościach. Wątki czysto medyczne są oczywiście obecne, ale stanowią raczej tło dla obserwacji socjologiczno-obyczajowych"[62]. Przykładem takiego serialu jest *Doktor Quinn* (*Dr. Quinn, Medicine Woman*, 1993–1998).

4. Czwarta kategoria to seriale kryminalne wykorzystujące postaci lekarskie. Jak pisze Lewicki: „ciekawym dopełnieniem tego sposobu fabularnego wykorzystania lekarskiej profesji wydają się seriale, w których mamy do czynienia z członkami ekip dochodzeniowych, legitymujących się wykształceniem medycznym. I choć nie prowadzą oni praktyki lekarskiej, to jednak wykorzystują swoje kwalifikacje w pracy kryminalnej"[63]. Podobni bohaterowie pojawiają się w serialach z serii CSI – *CSI: Kryminalne zagadki Miami* (*CSI: Miami*, 2002–2012), CSI: Kryminalne zagadki Nowego Jorku (*CSI: NY*, 2004–2013) oraz *CSI: Kryminalne zagadki Las Vegas* (*CSI: Crime Scene Investigation*, 2000–).

5. Piątą formułę gatunkową Lewicki określa jako paradygmat komediowy, która przyjmuje „wzór komedii familijnej (…), lub też formułę *sitcomu*[64] – wykorzystującą samą postać lekarza (…) lub też w prześmiewczy sposób ukazujących zarówno pracę lekarza, jak i formułę gatunkową seriali medycznych"[65]. Tę formułę spełniają seriale *M*A*S*H* (*M*A*S*H*, 1972–1983), *Hoży doktorzy* (*Scrubs*, 2001–2010) oraz polski *Daleko od noszy* (2003–2008).

6. Ostatni z opisywanych przez Lewickiego serialowy paradygmat gatunkowy to horror medyczny. Autor stwierdza, że pojawił się on stosunkowo późno, „za sprawą Larsa Von Triera, który w dwóch miniserialach – *Królestwo* (*Riget*, 1994) i *Królestwo II* (*Riget II*, 1997) – połączył opowieść szpitalną z elementami horroru"[66].

Taka typologia seriali medycznych pozwala mi na dołączenie do niej siódmej kategorii, a mianowicie:

---

[62]*Ibidem*.
[63]*Ibidem*, s. 46.
[64]*Sitcom* – rodzaj serialu komediowego, w którym dominuje humor sytuacyjny, a często po każdym z żartów słychać śmiech ze ścieżki dźwiękowej (co sprawia wrażenie, jakby wydarzeniom przedstawianym na ekranie przypatrywała się publiczność).
[65]A. Lewicki, *op. cit.*, s. 47.
[66]*Ibidem*, s. 47-48.

7. Serialu medyczno-historycznego, którego przedstawicielem będzie *The Knick*. Cechami gatunkowymi, które potwierdzać mogą tę przynależność są przede wszystkim wspomniane wyżej miejsce akcji (rozgrywa się on w murach szpitala) oraz profesja większości bohaterów (protagoniści przynależą do środowiska lekarskiego). Ponadto XX-wieczna rzeczywistość w nim przedstawiona została odwzorowana wiernie, a część wątków (oraz postaci) bazuje na autentycznych wydarzeniach, co po pierwsze świadczy o funkcji dydaktycznej, jaką może spełniać ten serial, a także legitymizuje nazwanie go serialem historycznym.

Pokrótce omówię więc kilka motywów serialu, które mogą mieć wartość poznawczą – wszystkie one bowiem bazują na faktach. Zacząć należałoby od tytułowego szpitala – zarówno w kontekście samego miejsca, jak i jego funkcjonowania. Pomimo że szpital serialowy jest miejscem zupełnie fikcyjnym, luźno bazuje na historii prawdziwej nowojorskiej placówki, która powstała w drugiej połowie XIX wieku (chociaż nazwę Knickerbocker Hospital otrzymała dopiero w 1913 roku, a zatem nieco później, niż ma to miejsce w serialu). Zamknięto ją natomiast w drugiej połowie XX wieku z powodu problemów finansowych. Warto wspomnieć o tym, że szpital Knickerbocker mieścił się w sąsiedztwie Harlemu – dzielnicy, która na przestrzeni lat stała się centrum kultury afroamerykańskiej, natomiast w samym szpitalu czarnoskórzy pacjenci byli traktowani wyjątkowo źle (w latach dwudziestych i trzydziestych zanotowano wiele incydentów świadczących o dyskryminacji Afroamerykanów przez personel Knickerbocker Hospital)[67]. Można znaleźć również źródła świadczące o tym, że samo funkcjonowanie szpitala jest bardzo podobne do systemu działania innych szpitali przełomu wieków. Tym, co uderza szczególnie od pierwszych odcinków jest teatralizacja operacji: John Thackery oraz jego pomocnicy przeprowadzają bowiem zabiegi w amfiteatralnej sali. Łóżko pacjenta oraz niezbędna aparatura umieszczone są na samym dole, tak, by operujący lekarze byli doskonale widoczni z trybun. Miejsca na widowni zajmują inni lekarze, którzy przychodzą poznać techniki pracowników szpitala Knickerbocker (a w szczególności Johna Thackery'ego). Jürgen Thorwald w książce *Stulecie chirurgów* „teatralne" operacje chirurgiczne wykonywane przez swojego idola z młodości, Johna Collinsa Warrena, opisywał w następujący sposób: „O godzinie dziesiątej dwaj pielęgniarze wnieśli pierwszego pacjenta na miejsce zwane areną operacyjną, u stóp wznoszących się szeregów ławek (…). Dopiero gdy pacjenta, ciężkiego mężczyznę o rysach ściągniętych strachem, położono na drewnianym stole, Warren otworzył

[67] Informacje na temat Knickerbocker Hospital pochodzą ze strony www.boweryboyshistory.com, na której autorzy Greg Young i Tom Meyers zajmują się opisywaniem historii Nowego Jorku.

swe wąskie usta, by nam objaśnić przypadek”[68]. Nie inaczej działo się w serialowym szpitalu Knickerbocker. John Thackery również ze szczegółami wyjaśnia każdy swój ruch zgromadzonym w sali przedstawicielom lekarskiej profesji. Dzięki temu szpital staje się platformą wymiany informacji, natomiast sama operacja ma więcej cech spektaklu czy performance’u, niż właściwego zabiegu (tym bardziej, iż często operacje wykonywane były metodą prób i błędów).

Sam Thackery, najważniejszy z zespołu chirurgów zatrudnionych w szpitalu jest szalenie interesującą postacią. Jego pierwowzorem był niejaki William S. Halsted[69], zwany jednym z ojców amerykańskiej chirurgii. Do jego największych osiągnięć należy stworzenie gumowych rękawiczek i zastosowanie ich podczas zabiegu operacyjnego. Halsted był także prekursorem znieczuleń miejscowych, a w tym celu przetestował na sobie działanie zastrzyków z kokainy (niektóre źródła podają, że Halsted stał się „przypadkowym uzależnionym”[70]. Tak jak wielu podobnych sobie lekarzy, eksperymentując na sobie pewne rozwiązania, początkowo nie zdawał sobie sprawy ze skutków tych działań). Jego nazwiskiem nazwano także metodę operowania przepukliny pachwinowej. Bohater *The Knick*, John Thackery, również badał sposoby leczenia tej przepukliny, natomiast tym, co w największym stopniu determinuje zachowanie bohatera, jest jego uzależnienie od kokainy. Wyolbrzymianie pewnych cech pierwowzorów jest dosyć powszechną praktyką – nie tworząc filmu biograficznego autorzy unikają oskarżenia o konfabulacje czy nadużycia, natomiast takie potraktowanie niektórych cech stwarza nowe możliwości rozwiązań fabularnych. W przypadku *The Knick* i Johna Thackery’ego, zwrócono uwagę na jeszcze jeden paradoks medycyny z początku XX wieku. Wtedy bowiem uzależnienie od kokainy leczono poprzez terapię heroiną (recenzentka biografii Halsteda, Abigail Zuger dostrzega, że uzależnienie tego medyka leczono morfiną[71]). Warto również zauważyć, że w serialu John Thackery i jego koledzy po fachu nie używają gumowych rękawiczek (akcja pierwszego sezonu, jak

[68] J. Thorwald, *op. cit.*, s. 47.
[69] Mówią o tym między innymi artykuły:
R. Lowman, *Clive Owen’s character in Stephen Soderbergh’s „The Knick” inspired by pioneering surgeon*, „Los Angeles Daily News”, 8 V 2014, dostępny przez: http://www.dailynews.com/arts-and-entertainment/20140805/clive-owens-character-in-steven-soderberghs-the-knick-inspired-by-pioneering-surgeon [dostęp: 25.02.2015],
T. Kruse (John Hopkins University), *The Politics of Early Surgery: Review of „The Knick”*, 8 VIII 2014, dostępny przez: http://www.medpagetoday.com/Surgery/GeneralSurgery/47125 [dostęp: 25.02.2015].
[70] A. Watercutter, *The Tragic Medical History Behind That Crazy „The Knick” Finale*, 18 X 2014, dostępny przez: http://www.wired.com/2014/10/knick-finale-medical-history/, [dostęp: 25.02.2015].
[71] A. Zuger, *Traveling a Primeval Medical Landscape*, „New York Times”, 26 IV 2010, dostępny przez: http://www.nytimes.com/2010/04/27/health/27zuger.html?_r=0 [dostęp: 25.02.2015].

wspomniano na początku, rozgrywa się w 1900 roku), podczas gdy jego pierwowzór William S. Halsted propagował ich noszenie już w roku 1890[72].

Drugim bardzo ważnym chirurgiem w zespole szpitala Knickerbocker jest wykształcony w Europie czarnoskóry Algernon Edwards, który przez zdecydowaną większość czasu jest prześladowany na tle rasowym, zarówno przez niewyedukowanych pacjentów, jak i znacznie bardziej światłych lekarzy. Pierwowzorem dla tej postaci był prawdopodobnie Daniel Hale Williams [73] , afroamerykański chirurg-generał, jeden z pierwszych lekarzy, którzy przeprowadzali operacje kardiochirurgiczne, pomagające rannym żołnierzom. Williams założył także Provident Hospital w Chicago w 1891 roku, pierwszy amerykański szpital, w którym nie było segregacji rasowej. Jeśli chodzi o serial *The Knick*, umieszczenie wśród personelu szpitala czarnoskórego chirurga jest, jak pisze Boer Deng, „szczerze (acz anachronicznie) progresywne w porównaniu z prezentowanymi na ekranie praktykami medycznymi i postawami” [74] . W rzeczywistości w Nowym Jorku pierwszego Afroamerykanina na stanowisko lekarza zatrudniono nie w 1900, a 1920 roku (fakt ten czyni Chicago, miejsce zamieszkania Williamsa, miastem znacznie bardziej postępowym i tolerancyjnym). Algernon Edwards w serialu *The Knick* sportretowany jest jako wyrzutek we wszystkich grupach społecznych, z którymi na co dzień ma do czynienia. W szpitalu nie jest doceniany za swoją wiedzę i umiejętności (pomimo że wykazuje się niejednokrotnie większą biegłością, niż reszta personelu), tylko szykanowany z powodu koloru skóry, natomiast w hotelu robotniczym, w którym mieszka, jest brany za wywyższającego się snoba (który wykonuje zawód dotychczas zarezerwowany wyłącznie dla białych.

Jedną z najbardziej kontrowersyjnych postaci serialu – poza zakonnicą wykonującą zabiegi aborcji – jest Tom Cleary, kierowca ambulansu, ogarnięty żądzą łatwego zarobku. Cleary nie tylko wchodzi w opartą na szantażu z jego strony spółkę z siostrą zakonną, ale także staje się jednym z najbardziej skutecznych dostawców ciał, na których chirurdzy mogą przeprowadzać eksperymenty. Philippe Ariès w książce *Człowiek i śmierć* pisał: „W wieku XVIII uskarżano się, że młodzi chirurdzy nie znajdują dość zwłok, a to z powodu konkurencji, jaką stanowiły prywatne sekcje zwłok, to znaczy takie, które odbywały się poza kształceniem lekarzy, w aulach publicznych na uniwersytecie albo w prywatnych licznych

[72] B. Deng, *How Accurate Is „The Knick's” Take on Medical History*?, 8 VIII 2014, dostępne przez: http://www.slate.com/blogs/browbeat/2014/08/08/the_knick_true_story_fact_checking_medical_history_on_the_cinemax_show_from.html [dostęp: 25.02.2015].
[73] *Ibidem*.
[74] *Ibidem*.

wtedy salach sekcyjnych”[75]. Jürgen Thorwald skupiał się na wieku XIX i stwierdzał, że „w owych czasach angielscy chirurgowie w swym dążeniu do zgłębiania tajemnic ludzkiego ciała bywali złodziejami zwłok lub zleceniodawcami dla całych band złodziei cmentarnych, by wbrew przestarzałym zakazom uzyskiwać zwłoki do swych badań anatomicznych”[76]. Boer Deng uważa, że na początku XX wieku handel ciałami istniał nadal, jednak nie aż na taką skalę, jak pokazane jest to w serialu (aby powiedzieć to bardziej obrazowo, Cleary nie mógłby się na tym procederze wzbogacić)[77]. W Knickerbocker brakowało jednak nie tyle zwłok, ile medycznych przypadków, a dokładniej kobiet z przodującym łożyskiem (nad sposobem operowania tej przypadłości Thackery pracował najintensywniej). W pewnym momencie chore kobiety stają się dla chirurga najbardziej pożądanym towarem, gdyż jest on przekonany o powodzeniu swojej metody w miarę eliminowania pewnych zagrożeń, które obserwować może tylko podczas wykonywania operacji.

Ostatnim elementem, który chcę poddać analizie, a który ma swoje źródła w historii (tym razem historii zdrowia publicznego), jest życie codzienne mieszkańców miasta oraz ich stosunek do higieny, a także poziom świadomości władz na ten temat. Należy zaznaczyć, że higiena była już wtedy przedmiotem zainteresowania, w samym serialu również można zaobserwować sygnały rozwijającej się świadomości na ten temat: nie tylko chirurdzy myją ręce przed wejściem na salę operacyjną, ale także powstaje organizacja zdrowia. Wspólnie z inspektorem sanitarnym na terenie miasta działa Cornelia, jedna z głównych bohaterek, córka sponsora szpitala. Inspektor Jacob Speight i Cornelia w pewnym momencie odkrywają bardzo niepokojący fenomen: na tyfus, chorobę do tej pory kojarzoną z nędzą i brudem, zaczynają chorować osoby pochodzące z zamożnych rodzin (a, co za tym idzie, nieco bardziej świadome w kwestii higieny). Okazuje się, że w domach wszystkich chorych na tyfus pacjentów Knickerbocker pracowała ta sama gospodyni. Wątek ten oparty jest na prawdziwej historii żyjącej na początku XX wieku Mary Mallon, zwanej „tyfusową Mary”[78]. Mallon była nosicielką bakterii (co było u niej bezobjawowe, z tego powodu długo sama nie mogła uwierzyć, że jest chora) i przyczyniła się do zachorowania kilkudziesięciu osób na dur brzuszny (w tym do kilku ofiar śmiertelnych), co amerykańskie media zamieniły na swoich łamach w setki ofiar przemyślanych działań gospodyni. Historia rozpoczęła się w momencie,

[75] P. Ariès, *Człowiek i śmierć*, tłum. E. Bąkowska, Warszawa 1989, s. 358-359.
[76] J. Thorwald, *op. cit.*, s. 46.
[77] B. Deng, *op. cit.* [dostęp: 25.02.2015].
[78] Historia „tyfusowej Mary” opisana została między innymi tutaj:
Typhoid Mary Mystery May Have Been Solved At Last, Scientists Say, „Huffington Post”, 17 VIII 2013, dostępne przez: http://www.huffingtonpost.com/2013/08/17/typhoid-mary-mystery-solved_n_3762822.html [dostęp: 25.02.2015].

gdy w jednym z domów, w których gotowała, nagle zachorowało na tyfus kilka osób. Wzbudziło to podejrzanie inspektora sanitarnego i to on wydedukował, że zachorowania muszą mieć związek ze specjalnością gospodyni – lodami brzoskwiniowymi, które tworzyły idealne środowisko dla rozwoju bakterii. Bohaterka z serialu *The Knick* również nie potrafi uznać swojej winy w zaistniałej sytuacji, co czyni ją w pewnym sensie postacią tragiczną: nie tylko traci reputację, ale i nie otrzymuje żadnej wskazówki, którą samodzielnie umiałaby sobie zracjonalizować i zmienić postępowanie (oryginalna „tyfusowa Mary" po początkowym trzyletnim okresie odosobnienia, została wypuszczona na wolność pod warunkiem zmiany zawodu, na co się zgodziła. Jednak po kolejnych pięciu latach odkryte zostają powiązania między epidemią tyfusu w szpitalu dla kobiet a kucharką, niejaką Mary Brown. Szybko okazało się, że była nią Mary Mallon pod przybranym nazwiskiem. Kobieta spędziła w odosobnieniu kolejne dwadzieścia pięć lat życia, aż do śmierci w 1938 roku).

Podsumowując, serial *The Knick*, może być uznawany za serial medyczno-historyczny, ponieważ odwołuje się do autentycznych osób, miejsc i wydarzeń, a także z powodu bardzo wiarygodnego przedstawienia nowojorskiej rzeczywistości z początku XX wieku. Obecne w nim zagadnienia takie jak sposób leczenia uzależnień, segregacja rasowa, organizacja zdrowia czy sposób funkcjonowania, a także poszczególne postacie mają swoje źródła w historii. Nie jest to jednak w żadnym wypadku serial biograficzny i bazuje na faktografii w sposób niekoniecznie wierny, co nie ujmuje jednak jego wartości poznawczej.

Abstract

The first objective of this article is to locate a TV series *The Knick* directed by Steven Soderbergh in a typology of medical series created by Arkadiusz Lewicki. The typology have contained six cathegories (medical *soap operas*, borderland of genres, *Slice of Life* with a medical subject matter, criminal series with a protagonist related to medicine, series with a comedy paradigma, medical horror), to which the author of this very article suggests adding one more – medical-historical show and specifies the indications of this new subgenre. The second objective of the text is to enumerate elements of the show that may prove its didactic value and, at the same time, point out this moments of *The Knick* that are only lightly inspired by the historical reality.

Bibliografia

1. P. Ariès, *Człowiek i śmierć*, tłum. Eligia Bąkowska, Warszawa 1989.
2. B. Deng, *How Accurate Is „The Knick's" Take on Medical History?*, 8 VIII 2014, dostępne przez:

http://www.slate.com/blogs/browbeat/2014/08/08/the_knick_true_story_fact_checking _medical_history_on_the_cinemax_show_from.html [dostęp: 25.02.2015].

3. T.K. Kruse, *The Politics of Early Surgery: Review of „The Knick"*, 8 VIII 2014, dostępny przez: http://www.medpagetoday.com/Surgery/GeneralSurgery/47125 [dostęp: 25.02.2015].
4. A. Lewicki, *Od House'a do Shreka, seryjność w kulturze popularnej*, Wrocław 2011.
5. R. Lowman, *Clive Owen's character in Stephen Soderbergh's „The Knick" inspired by pioneering surgeon*, „Los Angeles Daily News", 8 V 2014, dostępny przez: http://www.dailynews.com/arts-and-entertainment/20140805/clive-owens-character-in-steven-soderberghs-the-knick-inspired-by-pioneering-surgeon [dostęp: 25.02.2015].
6. J. Poniewozik, *„The Knick" Is a Period Piece That's Vitally Present*, „Time", 6 VIII 2014, dostępny przez: http://time.com/3079900/review-the-knick/, [dostęp: 25.02.2015].
7. J. Thorwald, *Stulecie chirurgów*, tłum. Karol Bunsch, Kraków 2010.
8. A. Watecutter, *The Tragic Medical History Behind That Crazy „The Knick" Finale*, 18 X 2014, dostępny przez: http://www.wired.com/2014/10/knick-finale-medical-history/, [dostęp: 25.02.2015].
9. A. Zuger, *Traveling a Primeval Medical Landscape*, „New York Times", 26 IV 2010, dostępny przez: http://www.nytimes.com/2010/04/27/health/27zuger.html?_r=0 [dostęp: 25.02.2015].
10. *Prestiż zawodów,* Komunikat z Badań, nr BS/124/2013, listopad 2013, dostępny przez: http://www.cbos.pl/SPISKOM.POL/2013/K_164_13.PDF [dostęp: 25.02.2015].
11. *Seriale. Przewodnik krytyki politycznej*, oprac. zbiorowe, Warszawa-Gdańsk 2010.
12. *Typhoid Mary Mystery May Have Been Solved At Last, Scientists Say*, „Huffington Post", 17 VIII 2013, dostępne przez: http://www.huffingtonpost.com/2013/08/17/typhoid-mary-mystery-solved_n_3762822.html [dostęp: 25.02.2015].

Amelia Wichowicz

Pornografia brzydoty – cyrk dziwolągów w serialu „Carnivàle" i „American Horror Story: Freak Show".

> Mówimy przeciw naturze, gdy coś jest przeciw zwyczajności: wszystko jest wedle natury, jakie bądź by nie było. Niechaj to prawo rozumu, powszechne i przyrodzone, wyżenie z nas błąd i cudowanie się, jakie nam przynosi każda nowość.
>
> Montaigne, *Próby*

Dziwolągi Toda Browninga z 1932 roku to jeden z najbardziej niezwykłych i unikatowych filmów w historii kinematografii, który do dziś oddziałuje na wyobraźnię wielu twórców. Jest on świadectwem niemałej odwagi i bezkompromisowości w opowiadaniu o ułomności człowieka – wydobywaniu na światło dzienne tego, co ukryte i zepchnięte na margines, co wzbudza lęk i obrzydzenie. Przez udział w filmie osób z prawdziwymi deformacjami ciała, *Dziwolągi* budziły (i pewnie mogą budzić do dziś) liczne kontrowersje. W wielu krajach film został umieszczony w getcie dzieł zakazanych, bez prawa do publicznej emisji. Jak pisze Stephen King w *Danse macabre*: „Dziwolągi mają w sobie coś fascynującego, ale jednocześnie coś tak przerażającego i odpychającego, że jedyna próba szerszego wykorzystania ich w filmie grozy skończyła się tym, iż dzieło szybko trafiło na półki[79]".

Przypadek *Dziwolągów* pokazuje jak w kulturze silnie zakorzeniony jest lęk przed odmiennością. Godzimy się na przemoc i ukazywanie śmierci na ekranie, zaś inność, która niebezpiecznie wymyka się poza granice naszej normalności, budzi strach i odrzuca. Dla inności kino zarezerwowało przestrzeń cyrku, jako miejsca spotkań tego, co normalne, z tym co dewiacyjne, patologiczne, należące do sfery aberracji. Oczywiście, spotkanie musi być ściśle kontrolowane – pociąga nas niezwykłość siłacza Zampanò z *La Strady* (1954) Federico Felliniego w kreacji Anthony'ego Quinna, aktora o klasycznej urodzie, zaś dla wielu widzów może być nie do przyjęcia autentyczny człowiek bez rąk i nóg lub z małogłowiem, obsadzony w roli cyrkowca. Po raz kolejny zacytuję Kinga: „Browning popełnił ten błąd, że zaangażował do filmu prawdziwe dziwolągi. Horror nie budzi w nas niepokoju, dopóki dostrzegamy zamek

[79] S. King, *Danse macabre*, przeł. P. Braiter, P. Ziemkiewicz, Warszawa 2011, s. 63.

błyskawiczny na plecach potwora i rozumiemy, że wszystko to jest na niby[80]".

Realizując *Dziwolągi* Browning korzystał ze swych własnych doświadczeń – w młodości opuścił dom rodzinny, aby związać się z cyrkiem, gdzie pracował jako aktor oraz prowadzący spektakl, tzw. *talker*. Tam zetknął się z ułomnymi ludźmi – atrakcjami pokazów cyrkowych. W jego filmie wystąpiły same gwiazdy *sideshows*: rodzeństwo karłów, Harry i Daisy Earles, Koo Koo (nosząca pseudonim „Kobieta-Ptak" lub „Ślepa Dziewczyna z Marsa"), Prince Randian, czyli „Żywy Tors" (kadłubek bez rąk i nóg), pół-chłopak Johnny Eck, małogłowy Schlitze, bliźniaczki syjamskie Daisy i Violet Hilton, Peter Robinson – „Ludzki Szkielet", kobiety bez rąk: Martha Morris i Frances O'Connor, hermafrodyta Josephine Joseph, autentyczna kobieta z brodą Olga Roderick[81].

W *Dziwolągach* nie ma ani dosłownej przemocy, ani scen naruszających dobre obyczaje. Z perspektywy dzisiejszego widza moglibyśmy nawet pokusić się o stwierdzenie, że fabuła filmu jest dosyć przewidywalna, zaś ich akcja monotonna. Jedynym, lecz kardynalnym „grzechem" twórcy było złamanie kulturowego tabu, czyli zatrudnienie prawdziwych wybryków natury. *Dziwolągi,* wyprodukowane przez Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), stały się wrzodem na tkance hollywoodzkiego snu o idealnym pięknie, firmowanym w tejże wytwórni przez ikoniczną twarz Grety Garbo.

Scenariusz do filmu Browninga powstał na kanwie opowiadania *Ostrogi* (tytuł oryginalny *Spurs*) Clarence'a Aarona „Toda" Robbinsa. Utwór ten opowiadał o małym wędrownym cyrku we Francji, w którym występowały m.in. ludzkie osobliwości. Karzeł Jacques Courbé zakochuje się w pięknej akrobatce, Jeanne Marie, a ta, skuszona rzekomym wielkim spadkiem jaki na niego czeka, postanawia wziąć z nim ślub – przyświeca jej myśl, że „karły żyją krótko". Podczas przyjęcia weselnego panna młoda znieważa swojego małżonka, oświadczając głośno, że odtąd będzie nosiła na ramionach swoją „małą małpeczkę". Zemsta karła jest okrutna – zabiera Jeanne Marie do swojej posiadłości i każe jej dosłownie wypełnić złożoną przysięgę. Akrobatka musi nosić Jacquesa na ramionach, a kiedy słabnie, ostrogi w jego butach wbijają się w jej ciało[82]. W filmie Browninga nieszczęsną Jeanne Marie zastąpiła zła Cleopatra, zaś okrutnego i bezwzględnego Jacquesa naiwny i łagodny Hans. Zmieniono także zakończenie, aby nadać mu bardziej umoralniający wydźwięk. Fabuła *Dziwolągów*, znana z sześćdziesięciodwuminutowej, jedynej dostępnej wersji filmu, przedstawia się następująco: we Francji w wędrownym cyrku, para karłów Hans i Frieda, są

---

[80] *Ibidem*, s. 63.
[81] A. Nieracka, *Dwuznaczne kody cielesności – „Dziwolągi" Toda Browninga*, [w:] *Arcydzieła klasycznego kina amerykańskiego*, red. Ł. A. Plesnar, R. Syska, Kraków 2013, s. 82.
[82] *Ibidem*, s. 79-80.

w sobie zakochani i planują małżeństwo. Jednak Hans ulega urokowi akrobatki Cleopatry – „dużej kobiety" – i postanawia zerwać z dotychczasową narzeczoną. Chciwa i przebiegła Cleo, choć jest związana z atletą Herculesem, przyjmuje zaloty karła, skuszona kosztownymi prezentami i wizją fortuny, którą Hans ma odziedziczyć. Udaje miłość i zostaje jego żoną, lecz podczas przyjęcia weselnego jawnie okazuje pogardę wobec lilipuciego męża. Kulminacyjnym momentem uroczystości jest rytualne picie ze wspólnego pucharu na znak przyjęcia Cleopatry do grona odmieńców. Towarzyszy temu skandowanie słów: „jedna z nas, akceptujemy ją!". Zachowanie przyjaciół Hansa i słowa kochanka „oni chcą cię przerobić na jedną z nich" sprawiają, że posągowo piękna (i normalna) akrobatka ze strachem i obrzydzeniem wybucha: „Wy brudne, oślizłe dziwolągi! Wynoście się! Precz! Wynocha!". Następnie razem z Herculesem planują podstępnie otruć Hansa. Kiedy dziwolągi odkrywają ich niecne zamiary, parę kochanków czeka przerażająca zemsta: atleta zostaje zabity, zaś Cleopatra okaleczona.

Film Browninga otwiera komentarz cyrkowego „naganiacza", w którym pada ostrzeżenie, że jeśli urazi się jednego dziwoląga, to tak, jakby uraziło się wszystkich. Następnie „naganiacz" zabiera swoich słuchaczy do skrzyni, która skrywa „najbardziej zadziwiającego, najbardziej nieprawdopodobnego żyjącego dziwoląga wszechczasów". Na jego widok kobiety reagują krzykiem trwogi, a ponoć „ta istota była kiedyś przepiękną kobietą. Pewien książę zastrzelił się z miłości do niej. Była znana pod imieniem Paw Przestworzy". *Dziwolągi* kończy scena ujawniająca, że tym potworem jest Cleopatra – dawniej będąca obiektem zachwytu i podziwu, teraz wzbudzająca przerażenie jako kobieta-kura.

Wydawać by się mogło, że świat filmu Browninga opiera się na opozycjach: normalności i inności, piękna i brzydoty, dobra i zła. Jednak twórca myli tropy i unika oczywistości. „Połowa filmu to »normalizacja« dziwolągów mająca przekonać nas, że fizyczna deformacja ukrywa dobre serce, zaś fizyczne piękno kryje zło. Odwrócone zostają zatem konwencje horroru, bo w klasycznym kinie w figurę monstrum zawsze wpisane jest zło[83]" – jak pisze Agnieszka Nieracka. Dziwolągi o zdeformowanych ciałach, lecz (pozornie) gołębich sercach, ujawniają swoją mroczną naturę, kiedy brutalnie mszczą się na akrobatce i jej kochanku. Nieracka tak oto opisuje finał filmu Browninga:

> Trzeba przyznać, że ta dynamiczna sekwencja, w której zniekształcone postaci pełzną po błocie, wolno zbliżając się do Herculesa, po czym ruszają w pogoń za uciekającą do lasu

[83] *Ibidem*, s. 88.

> Cleo, jest przerażająca. Bo to już nie są po prostu zdeformowani ludzie, ale koszmary ze snu. (...) Mroczność sekwencji jaskrawo kontrastuje z rozświetloną słońcem jasną polaną, gdzie Tetrallini sprawowała pieczę nad swoimi »dziećmi«. Ponadto jeśli pastoralna sekwencja eksponowała uprzedzenia wobec dziwolągów odpierane przez argumenty Madame Tetrallini, to teraz te uprzedzenia zyskują jakże bezpośrednią ekspresję![84].

Choć wydawać by się mogło, że dzieło Browninga pokazuje dziwolągi jako bezbronne, dobroduszne istoty, które moralnie górują nad „normalnymi", to i tak wymowa filmu okazuje się jednoznaczna – między światem zwykłych ludzi a odmieńcami istnieje niemożliwa do przekroczenia granica. Każda próba naruszenia jej wiąże się ze srogimi konsekwencjami. Jedynym dozwolonym miejscem spotkań jest cyrk, jako przestrzeń, w którym zawieszeniu ulegają dotychczasowe porządki. Wyparte ze świadomości społecznej i zepchnięte na margines dziwolągi stanowią dla siebie jedyną rodzinę. Pomimo tego, że są ułomni i w pojedynkę nie stanowią zagrożenia, w grupie są silni i niebezpieczni, a ich gniew potrafi przyjąć olbrzymi rozmiar. Film Browninga cały czas utrzymuje tę ambiwalencję emocjonalną w odbiorze odmieńców: z jednej strony budzą oni sympatię i współczucie, z drugiej strach i odrazę.

Stephen King napisał o *Dziwolągach*, że „(...) dysponują mocą zdolną zamienić nas w trzęsącą się galaretę i sprawić, że mruczymy pod nosem (albo jęczymy cicho): »Błagam, niech to się skończy«[85]". Pomimo niewątpliwej emfazy pisarza, w tym stwierdzeniu kryje się wiele prawdy. Siła oddziaływania filmu i jego autentycznych bohaterów jest ciągle ogromna. W niniejszym artykule chciałabym przedstawić dwa współczesne seriale amerykańskie: *Carnivàle* (2003-2005) i *American Horror Story: Freak Show* (2014), które są spuścizną po dziele Browninga. Oba opowiadają o cyrkach dziwolągów i nawiązują w warstwie fabularnej i ikonograficznej do filmu z 1932 roku. Występują w nich zarówno zawodowi aktorzy, grający odmieńców, jak i osoby prawdziwie zdeformowane i cierpiące na różne zaburzenia. W obu serialach pojawia się niemal identyczna galeria postaci, co u Browninga: bliźnięta syjamskie, karły i giganci, małogłowi, hermafrodyci i osoby z innymi aberracjami płciowymi (np. kobieta z brodą), ludzie z wrodzonym brakiem kończyn. Fabuła *Dziwolągów* koncentrowała się wokół historii Cleopatry i Hansa, inni bohaterowie występowali epizodycznie. Formuła serialu pozwoliła natomiast przedstawić wielowątkową opowieść o perypetiach zarówno głównych postaci, jak i bohaterów drugoplanowych.

Każdy z analizowanych tu utworów w odmienny sposób wykorzystuje motyw cyrku dziwolągów. *Dziwolągi* utrzymane są w konwencji realistycznej, *Carnivàle* onirycznej, zaś

---

[84] *Ibidem*, s. 91.
[85] S. King, *op. cit.*, s. 255.

czwarty sezon *American Horror Story* – o wymownym podtytule *Freak Show* – to groteska. U Browninga trupa cyrkowa jest świadkiem dramatu karła zakochanego w „dużej" kobiecie; w *Carnivàle* wesołe miasteczko staje się sojusznikiem w walce dobra ze złem; w *AHS: Freak Show* liczy się już tylko sam spektakl i karnawalizacja świata przedstawionego. W tych trzech obrazach zmieniał się także status odmieńca. Reżyser *Dziwolągów* (a później jego cenzorzy, którzy ingerowali w dzieło) próbował zaprezentować wybryki natury w kontekście oceny moralnej, co jednak zaowocowało dosyć fobiczną wymową filmu. Twórcy serialu *Carnivàle* obrali zgoła odmienną strategię. Dziwolągi są elementem irracjonalnego świata – należą do baśniowej konwencji, do której odwołuje się *Carnivàle*. *AHS: Freak Show* tworzy natomiast ekscentryczny spektakl kuriozów. W serialu tym „normalność" nie istnieje – wszystko tworzy upiorny *freak show*, przesiąknięty przemocą i okrucieństwem. Jednocześnie serial porusza problem nietolerancji i odrzucenia dla inności, gdzie wszelkie odstępstwo od normy spotyka społeczny ostracyzm.

Carnivàle

Carnivàle, autorstwa Daniela Knaufa, wyróżnia się wśród seriali wyprodukowanych przez stację HBO, znaną z takich widowisk jak: *Kompania braci* (2001), *Rzym* (2005-2007), czy bijąca rekordy popularności *Gra o tron* (2011-). Serial ten cechuje się kameralnością, a jego forma jest dosyć oszczędna. Pomimo tego, że gatunkowo przynależy do fantastyki, siłą *Carnivàle* nie jest sam spektakl oparty na efektach specjalnych, ale atmosfera – pełna niepokoju i tajemnicy. Widać tu wyraźne podobieństwo do *Miasteczka Twin Peaks* (1990-1991) Davida Lyncha. Choć seriale różnią się tematyką i czasem akcji, w obu panuje oniryczny klimat, pełen niesamowitości i niewytłumaczalnych drogą rozumową ingerencji[86].

Carnivàle rozgrywa się w latach trzydziestych ubiegłego wieku w Stanach Zjednoczonych – w czasach wielkiego kryzysu, szalejącej biedy i frustracji społecznej. Serial opowiada o wędrownej trupie cyrkowców, kierowanej przez karła Samsona, do której dołącza młody, osierocony chłopak, Ben Hawkins. Bohater posiada nadprzyrodzoną moc – potrafi uzdrawiać chorych i ożywiać zmarłych. *Carnivàle* odwołuje się do archetypicznego motywu walki dobra ze złem. Przeciwnikiem Bena jest kaznodzieja, Justin Crowe, który zakłada swój własny kościół i dzięki audycji w radiu zdobywa rzesze wyznawców. Pastor Crowe (ang. *crow* oznacza kruka; ptak ten w wielu kulturach symbolizuje nieszczęście – śmierć, wojnę i choroby, a także złego ducha) został opętany przez demona i służy złu – pragnie zniszczyć

[86] W *Carnivàle* i w kinowej wersji *Miasteczka Twin Peaks* – *Twin Peaks: Ogniu krocz ze mną* (1992) – wystąpił Michael J. Anderson, aktor cierpiący na karłowatość.

Hawkinsa i stworzyć własne, religijne imperium. Pomaga mu w tym siostra, Iris, kochająca go bezwarunkową (i dwuznaczną) miłością, która jest zdolna posunąć się nawet do zbrodni, aby ochronić swojego młodszego brata.

Fabuła serialu zostaje rozbita na dwa główne, równolegle prowadzone wątki – jeden związany jest z Benem i trupą Carnivàle, zaś drugi z Justinem i jego siostrą Iris. Kolejne odcinki odkrywają przed widzem coraz więcej informacji o tajemniczych protagonistach oraz nieuchronnie zbliżają ich do siebie. Areną dla ich – wydawać by się mogło – ostatecznej konfrontacji będzie oczywiście wesołe miasteczko. Niestety, stacja HBO postanowiła zakończyć serial po dwóch sezonach, nie doprowadzając historii do finału.

W serialu pojawia się także wiele małych narracji, związanych z członkami Carnivàle. Za drzwiami wozu lub za zasłoną namiotu podglądamy ich intymne życie – uniesienia miłosne i rozczarowania, intrygi i dramaty. Na szczególną uwagę zasługuje historia wróżbitki Sophie i jej niemej matki, Apollonii, która porozumiewa się ze swoją córką w myślach oraz rodziny Dreifuss, w której kobiety, pod przewodnictwem seniora rodu, trudnią się nierządem. Oprócz nich w *Carnivàle* występują postaci typowe dla cyrku dziwadeł: karzeł, kobieta z brodą, siłacz, pół mężczyzna – pół kobieta, człowiek-guma, bliźniaczki syjamskie.

W filmie Browninga dziwolągi budziły odrazę – warto wspomnieć scenę, w której pan Dubois i jego służący Jean spotykają na leśnej polanie Madame Tetrallini otoczoną zdeformowanymi podopiecznymi. W świecie *Carnivàle,* opanowanym przez irracjonalne moce, ich obecność nie jest ekscesem, lecz stanowi niemal jego naturalny element. Skoro telepatia, prorocze sny, wizje, intuicja, magia, jasnowidztwo stają się składowymi rzeczywistości, które nie wywołują w nikim zdziwienia, z taką samą oczywistością postrzegane są deformacje ciała – wszak grupie przewodzi karzeł Samson, zaś właścicielem Carnivàle, enigmatycznym „kierownictwem", jest okaleczony weteran pierwszej wojny światowej. W serialu to kobieca seksualność zostaje skojarzona z monstrualnością. Pomimo obecności wielu dziwolągów, jedynymi *show*, które pojawiają się w *Carnivàle*, są występy kobiet – silnie nacechowane erotycznie. Kobiece ciało funkcjonuje tu jako „obcy", „inny" – jest przedmiotem spektaklu. Mężczyźni płacą za możliwość oglądania obnażonych sióstr Dreifuss i ich matki Rity Sue, a także pięknej Ruthie poskramiającej węże (skojarzenia falliczne wydają się tu oczywiste).

Serial Knaufa ukazuje zupełnie nowy wizerunek Ameryki – miejsca w jednostajnym kolorze sepii, pogrążonego w chaosie i pełnego niebezpieczeństw, które definiuje właśnie brzydota i to, co odbiega od normy. Jednak, paradoksalnie, to nie odmienność jest głównym tematem *Carnivàle*, lecz właśnie walka dobra ze złem. Mieszkańcy kraju, pogrążonego

w chaosie i biedzie, dają się łatwo zwieść szarlatanom i samozwańczym prorokom. Pastor Justin przez radio, gdzie prowadzi swoją audycję, nawołuje słuchaczy aby przyłączyli się do niego. Ze wszystkich zakątków Stanów Zjednoczonych ciągną do niego wierni – ludzie biedni i głodni, bezdomni i sieroty – skuszeni wizją lepszego życia i osiągnięcia zbawienia w Nowym Kanaan. W istocie Crowe buduje przybytek dla Złego, który ma niebawem nadejść i przejąć władzę nad światem. Jego planom może zagrozić jedynie Ben Hawkins. W przeciwieństwie do Justina, którym steruje demon, młody bohater posiada prawdziwą moc – jest uzdrowicielem, który, tak jak Chrystus, potrafi przywracać zdrowie i życie. Ben, pomimo tego, że ma normalne ciało, jest traktowany jak dziwoląg – ze strachu przed nieznanymi umiejętnościami syna wyrzeka się go nawet matka.

American Horror Story: Freak Show[87]

American Horror Story (2011–), serial stacji FX, autorstwa Ryana Murphy'ego i Brada Falchuka, odwołuje się do lęków, które nieustannie trapią amerykańskie społeczeństwo. Każdy sezon (dotychczas powstały cztery) przedstawia skończoną i zamkniętą historię, odwołującą się do innego rodzaju opowieści grozy. Seria pierwsza opowiada o nawiedzonym domu, druga – o podtytule *Asylum* – o zamkniętym ośrodku dla umysłowo chorych, trzecia – *Sabat* – o czarownicach, zaś czwarta – *Freak Show* – o cyrku dziwolągów. Choć sezony nie są powiązane fabularnie, łączy je wspólna obsada. W każdym z nich prym wiedzie charyzmatyczna Jessica Lange, która wciela się w główną dla serii postać. We *Freak Show* aktorka zagrała właścicielkę cyrku, Niemkę Elsę Mars. Partnerują jej aktorzy, którzy pojawili się także we wcześniejszych sezonach: Sarah Paulson (tu w podwójnej roli – zagrała bliźniaczki syjamskie, Bette i Dot), Evan Peters (jako Jimmy „Homar"), Angela Bassett (w roli Desiree, kobiety o trzech piersiach), Kathy Bates (jako brodata Ethel), Frances Conroy (Gloria Mott, czyli matka psychopatycznego Dandy'ego) oraz Jamie Brewer (jako Marjorie). We *Freak Show* w roli dziwolągów wystąpili zarówno zawodowi aktorzy (warto tu jeszcze wspomnieć o zdumiewającej metamorfozie Naomi Grossman, która została zmieniona w stożkogłową Pepper, przypominającą Schlitze), jak i osoby z prawdziwymi chorobami i deformacjami ciała: Mat Fraser, czyli człowiek – foka, Hinduska Jyoti Amge (jako Ma Petite), będąca najmniejszą, żyjącą obecnie kobietą świata, Rose Siggins (kobieta–tors), Ben Wolf, grający Meepa, którego postać jest wzorowana na Koo Koo. Postaci *freaków* są w dużej mierze stylizowane na dziwolągi z filmu Browninga. Twórcy serialu postawili na autentyzm

[87] W niniejszym podrozdziale będę się odwoływać do swojego artykułu o serialu *American Horror Story*: A. Wichowicz, *Kto się boi Jessiki Lange?*, „EKRANy", 2014, nr 1 (17), s. 80-82.

w przedstawianiu ludzkich ułomności.

Akcja *Freak Show* została osadzona w Ameryce lat pięćdziesiątych – zaczyna się w 1952 roku na Florydzie. Nieprzypadkowo twórcy serialu wybrali właśnie tę dekadę. Były to czasy powojennej stabilizacji i dobrobytu, w którym ukształtował się tzw. *american dream*. Idea amerykańskiego snu propagowała osiągnięcie szczęścia dzięki wysokiemu standardowi życia, założeniu rodziny i dochowania się licznego potomstwa, stworzenia „domu marzeń" (w domkach jednorodzinnych na przedmieściach), życia według ogólnie przyjętych, konserwatywnych zasad. W tych homogenicznych czasach o jasno sprecyzowanych wartościach i stylu życia każde odstępstwo od normy było więc skazane na potępienie. Istnienie dziwolągów rozbija zatem idealny obrazek Ameryki – wprowadza chaos do pozornie poukładanego świata, który pod politurą normalności skrywa jednak wiele perwersji. Wreszcie lata pięćdziesiąte to czasy ekspansji telewizji, która przynosi śmierć wędrownym trupom cyrkowym. *Freak show* Elsy Mars zostaje przedstawiony jako bastion umierającej sztuki – dawniej niezwykle popularnej, dziś odchodzącej w zapomnienie w obliczu atrakcji jakie oferuje telewizja. Sama właścicielka cyrku, niedoszła gwiazda niemieckiego kina, rywalizująca z Marleną Dietrich, marzy o karierze telewizyjnej w Ameryce. W finałowym odcinku serii Elsie udaje się w końcu spełnić swoje marzenie – jest gospodynią niezwykle popularnego programu i osobowością telewizyjną. Tymczasem większość jej dawnych podopiecznych zostaje zamordowanych przez Dandy'ego, *wonder boy'a*, należącego do zamożnej socjety.

Freak show to przede wszystkim azyl dla tych, dla których nie ma miejsca w perfekcyjnym społeczeństwie: odmieńców. O ile w *Carnivàle* dziwolągi zamieszkiwały Stany Zjednoczone jako pełnoprawni obywatele, tak w *American Horror Story*, podobnie jak w filmie Browninga, są oni wyrzutkami, dla których opuszczenie cyrku równa się śmierci, np. upośledzony Meep zostaje niesłusznie oskarżony i zatrzymany przez policję, a następnie umieszczony w areszcie, gdzie zostaje zakatowany z powodu swojej inności. Takich przykładów jest w serialu wiele. Wybryki natury spotykają się z agresją ze strony „normalnego" otoczenia. Kiedy Jimmy, o dłoniach przypominających kleszcze homara, zabiera swoich przyjaciół do lokalnego baru na obiad, wzbudza oburzenie znajdujących się tam gości, którzy z obrzydzeniem opuszczają lokal. Dla dziwadeł przeznaczono miejsce w ośrodkach dla umysłowo chorych lub sierocińcach (przypadek małogłowej Pepper), zaś pośmiertnie mogą stać się atrakcją w muzeum osobliwości, które prezentuje zwiedzającym ich zdeformowane ciała zanurzone w formalinie. W serialu występuje para łowców dziwolągów – Maggie i Stanley, którzy jeżdżą po całych Stanach w poszukiwaniu

interesujących okazów, a następnie sprzedają je za wysoką cenę. Trafiają do cyrku Elsy, doprowadzając do śmierci Ma Petite i okaleczenia Jimmy'ego. Motyw poszukiwania odmieńców pojawia się także w *Carnivàle* – Ben Hawkins zostaje wysłany przez Samsona do domu zdeformowanej dziewczyny, aby odkupić ją od rodziny i zabrać do trupy. Również sama właścicielka cyrku „łowi" dziwolągi – odwiedza przytułki i szpitale w poszukiwaniu kolejnych odmieńców do swojego *show*. Elsa jest dla nich wybawicielką, a później opiekunką, która w trupie cyrkowej stwarza im prawdziwą rodzinę, niczym Madame Tetrallini w *Dziwolągach*. Ta niemiecka emigrantka otacza się dziwolągami, gdyż sama jest jedną z nich – w swojej dawnej ojczyźnie padła ofiarą psychopatów, którzy odcięli jej nogi i uwiecznili to na filmie. Od tamtej pory Elsa nosi drewniane protezy.

Cyrk dziwolągów daje schronienie także i tym, którzy przekraczają normy społeczne, jak homoseksualiści, bądź zrywają z tradycyjnym modelem życia (przypadek Penny). *Freak Show* przedstawia homoseksualizm jako odmienność bardziej wstydliwą niż deformacja ciała. Siłacz Dell Toledo, będący w związku z kobietą, w undergroundowym klubie gejowskim potajemnie spotyka się ze swoim kochankiem, lecz miłość bohaterów jest z góry skazana na porażkę właśnie z powodu nietolerancji społeczeństwa. Również Stanley utrzymuje kontakty seksualne z mężczyznami, lecz on reprezentuje typ wyemancypowanego geja, który bez zażenowania oddaje się zakazanej przyjemności. Do cyrku Elsy Mars trafia także Penny – młoda dziewczyna zakochana w Paulu, człowieku–foce. Kiedy decyduje się opuścić dom rodzinny i zamieszkać z dziwolągami, jej surowy ojciec odbiera to jako hańbę i postanawia wymierzyć jej okrutną karę – wynajmuje tatuażystę, który oszpeca całą twarz i głowę dziewczyny. Penny staje się *freakiem*, tak jak jej ukochany. Z pomocą swoich nowych przyjaciółek odmieńców mści się na ojcu, oblewając jego ciało rozgrzaną smołą i wysypując na nie pierze. Identyczny typ zemsty pojawił się w *Carnivàle* – zrozpaczony mąż, po utracie żony, która zginęła w wypadku na diabelskim młynie, wylewa na Jonesy'ego, pracownika wesołego miasteczka, gorącą smołę, następnie obsypuje go piórami i zostawia na słońcu na pewną śmierć.

To nie jedyny obraz zemsty we *Freak Show*. Kiedy nikczemności Stanley'a zostają zdemaskowane, dziwolągi postanawiają go odpowiednio ukarać. Urządzają kolację, na której atrakcją ma być seans filmu Browninga. Przytaczają historię akrobatki Cleopatry, która poślubiła karła, a następnie zamierzała go otruć, żeby przejąć jego majątek. Spotkała ją za to surowa kara – pośród mroków nocy dziwolągi dokonały okrutnej zemsty. Taki los spotka też Stanley'a – zostanie przemieniony w dziwadło przypominające kurę, niczym Cleopatra. Twórcy serialu bezpośrednio odwołują się do dzieła Browninga i cytują jego finałową

sekwencję.

Czwarty sezon *American Horror Story* to na razie ostatnia realizacja sławetnego motywu cyrku dziwolągów, zapoczątkowanego w kinie przez horror Browninga. Postać odmieńca doskonale wpisuje się w specyfikę samego medium. Kino opiera się na przyjemności jaką daje widzowi podglądactwo. W bezpiecznej pozycji voyeura doświadcza on uczestnictwa w różnorodnych sytuacjach i swoim spojrzeniem odwiedza nieprawdopodobne miejsca. Cyrk dziwolągów jest jednym z nich. To przestrzeń ekscesu, w którym włada monstrualność i groteska. Wobec wybryków natury nie obowiązują zasady poprawności politycznej – ich ciała są wystawione ku uciesze gapiów, tworzą makabryczny spektakl ludzkich dewiacji i patologii. *Freak show*, podobnie jak pornografia, która łamie tabu związane z nagością i seksem, wkracza na obszary zakazane dla kultury piękna i zdrowia – przypomina, że poza granicami normalności istnieje królestwo dziwolągów, na które bez skrępowania możemy spoglądać.

Abstract

Freaks is a 1932 American horror film by Tod Browning in which the eponymous characters were played by people who worked as carnival sideshow performers and had real deformities: Siamese twins, dwarfs and giants, microcephalian, hermaphrodites, people with congenital absence of limbs. The movie was considered too shocking to be released and was banned in many countries around the world. This article presents two contemporary American TV series *Carnivàle* (2003-2005) and *American Horror Story: Freak Show* (2014), which are the legacy of the work of Browning. Both tell the story of a circus and freaks (most of them are real deformed and ill people). In these series plots and iconography also refer to *Freaks*. They are still living testimony to the impact of legendary Browning's film and continuous manifestation of the human fascination with otherness.

Bibliografia

1. S. King, *Danse macabre*, przeł. P. Braiter, P. Ziemkiewicz, Warszawa 2011, s. 63.
2. H. Mayer, *Odmieńcy*, przeł. A. Kryczyńska, Warszawa 2005.
3. A. Nieracka, *Dwuznaczne kody cielesności – „Dziwolągi" Toda Browninga*, [w:] *Arcydzieła klasycznego kina amerykańskiego*, red. Ł. A. Plesnar, R. Syska, Kraków 2013, s. 79-92.
4. A. Wichowicz, *Kto się boi Jessiki Lange?*, „EKRANy", 2014, nr 1 (17), s. 80-82.

****

Rafał Sowiński

Zarys refleksji nad relacjami twórca-fan oraz kulturą geekowską na przykładzie serialu animowanego „Pora na przygodę”

Pamięci Przemysława Dudzińskiego

Wprowadzenie

Pora na przygodę!, w oryginale *Adventure Time* lub *Adventure Time with Finn & Jake,* to animowany serial telewizyjny produkcji amerykańskiej, którego twórcą jest Pendelton Ward. Produkcja jest nadawana na antenie amerykańskiego kanału Cartoon Network od 5 kwietnia 2010 roku; polska premiera serii miała miejsce 5 stycznia 2011 roku. W marcu 2014 roku zakończyła się emisja piątego sezonu oryginalnej wersji *Adventure Time,* w momencie powstawania tego tekstu emitowany jest zaś sezon szósty oraz zapowiedziany siódmy. Seria składa się z około jedenastominutowych odcinków. Każdy z nich, poza kilkoma wyjątkami, ma nautonomiczną akcję i każdy (tu jednak również pojawiają się wyjątki) wpływa na fabułę następnych.Świat przedstawiony w serialu to Kraina Ooo. Znaczna część akcji rozgrywa się w Słodkim Królestwie zamieszkiwanym przez upersonifikowane słodycze i zarządzanym przez nieco apodyktyczną scjentystkę, Królewnę Balonową. Protagonistami serii są Finn, czyli nastoletni chłopiec oraz Jake – żółty mówiący pies, potrafiący dowolnie zmieniać swój kształt i rozmiary. Niecodzienna para przyjaciół zamieszkuje w domku na drzewie, a większość czasu poświęca na ratowanie królewien z opresji, eksplorację lochów, walkę z potworami czy innymi zagrożeniami, których w Krainie Ooo nie brakuje. Jest to bowiem Ziemia, która została dotknięta konfliktem znanym jako „Wielka Wojna Grzybów”, co stanowi oczywiste nawiązanie do wojny nuklearnej. Seria jest pełna aluzji do postapokaliptycznego pochodzenia świata: w podziemiach na przykład pojawiają się ślady dawnej industrialnej cywilizacji oraz ludzkie szkielety.

Transtekstualność: między *Dungeons & Dragons* a DMT

Główną cechą, która czyni z *Pory na przygodę!* tekst interesujący dla

kulturoznawczych rozważań, jest jego transtekstualność; stosując typologię transtekstualności wprowadzoną przez Henryka Markiewicza, można zauważyć w omawianym serialu m.in.:

- intertekstualności – cytaty i parafrazy (np. pominięta w polskiej lokalizacji parafraza fragmentu *Liber AL vel Legis,* tekstu filozoficzno-magicznego autorstwa okultysty Aleistera Crowleya);
- formy mimetyczne – pastisze i parodie (np. stylizacja odcinków na film *noir* lub epizod *Star Trek*).

Efekt zaskoczenia i komizmu w *Porze na przygodę!* budowany jest przez wiele strategii: od transtekstualności całkowicie burzącej jakiekolwiek *decorum* (bo w ten sposób można określić nawiązanie do silnego psychodeliku – dimetylotryptaminy, podręczników uwodzenia czy okultyzmu w tekście kultury skierowanym do dzieci, a przynajmniej wśród nich popularnym), po całkowitą rezygnację z typowych dla gatunku ambicji moralizatorskich i pedagogicznych. Szczególnie interesujący przykład antypuenty w serialu stanowi odcinek *Ogród Wiedźmy*, w którym pies Jake kradnie tytułowej Wiedźmie rosnące w jej ogrodzie pączki. Za karę zostaje pozbawiony mocy zmieniania swojego kształtu. Bohater przeprasza Wiedźmę dopiero wtedy, kiedy okazuje się, że inne metody przywrócenia magicznych zdolności zawodzą. Czarownica postanawia zwrócić moc Jake'owi, ten wówczas wywraca ją i ucieka z kolejnym pączkiem. Odcinek kończy się zaprzeczeniem jakichkolwiek wartości wychowawczych – to też stanowi formę transtekstualności, konkretnie zaś mimetyczną konfrontację z gatunkowym architekstem. Takie podejście twórców do treści przekazywanych dzieciom z pewnością może budzić kontrowersje, zwłaszcza u polskiego odbiorcy przyzwyczajonego do dydaktyzmu – a w niektórych wypadkach nawet politycznej propagandy – w produkcjach animowanych.

Innym architekstem konstytuującym świat *Pory na przygodę!* – choć tym razem raczej poprzez aprobatę niż zaprzeczenie – jest estetyka gier, w szczególności tych z gatunku RPG (zarówno komputerowych, jak i rozgrywanych w wyobraźni, czyli „papierowych"). Struktura wielu odcinków przypomina *quest*, czyli misję bądź zadanie do wykonania rodem z takich gier; pojawiają się również dość wierne cytaty z innych światów przedstawionych, jak chociażby monstra z bestiariusza uniwersum *Dungeons & Dragons*.

Tekst kultury, jakim jest serial *Pora na przygodę!,* można odczytywać przynajmniej na dwa sposoby. Pierwszym z nich jest odczytanie przez czytelnika naiwnego, który nie zechce (lub nie ma do tego kompetencji) wgłębić się w transtekstualne zawiłości tej animacji; można podejrzewać, że taką grupę odbiorców stanowią dzieci. Drugim sposobem jest odczytanie refleksyjne, skupienie na głębiej skrywanych kodach oraz ich interpretacja. Nie można

obiektywnie uznać wyższości żadnego z tych odczytań. *De facto*, grupę docelową serialu stanowią dzieci, którym brak wystarczających kompetencji kulturowych do zauważenia podwójnego kodowania, mimo to podejrzenie, że ich odbiór jest „uboższy”, wydaje się mi nieuprawnione. Zawieszenie tekstu kultury między możliwościami jego biernej akceptacji oraz twórczej (re)interpretacji całkowicie wpisuje się w kategorię wytwarzalności tekstu. Jak sugeruje John Fiske, tekst wytwarzalny „nie jest w stanie zapanować nad samym sobą”[1], zawiera „pojemne luki”, które mogą (ale wcale nie muszą) wypełnić odbiorcy.

Twórca vs. fan – kto tu właściwie rządzi?

W trzecim sezonie *Pory na przygodę!* zawarty został odcinek *Fionna i Cake*. Opowieść w nim przestawiona nie wpisuje się w dotychczasowy kanon fabularny serialu: wszystkie postaci zostają zastąpione przedstawicielami odmiennej płci. W miejsce bohaterskiego chłopca i psa pojawia się zatem równie bohaterska para – dziewczynka i kotka. Koniec epizodu tłumaczy te wydarzenia: jest to wyłącznie *fan fiction* napisane przez Lodowego Króla, jednego z najbardziej żałosnych i karykaturalnych bohaterów serii. *Genderowo* przewrócone uniwersum zyskało znaczną popularność wśród fanów serii: niektórzy sugerowali nawet „wyższość” Fionny i Cake nad Finnem i Jake’em. Alternatywne uniwersum pojawia się również w *Małym Łobuziaku*, tutaj widz od początku jest jednak świadom zabiegu „opowieści w opowieści”. W odcinku *Loch tajemnic* – stanowiącego swoją drogą nawiązanie do fabuły filmu *Cube* – Lodowy Król próbuje urealnić świat swoich marzeń, dlatego zanosi książkę z przygodami Fionny i Cake do miejsca mającego moc ożywiania rzeczy. Ku jego rozpaczy, ożywiona zostaje książka sama w sobie, nie zaś wizja dwóch kobiecych bohaterek. Motyw *genderswapowej* wersji świata przedstawionego powraca w niewyemitowanym jeszcze w Polsce odcinku *The Prince Who Wanted Everything*, w którym połączenie świata alternatywnego z kanonicznym również do końca się nie udaje.

Opisana sytuacja świetnie przedstawia swoiste napięcie lub, innymi słowy, rywalizację o symboliczną kontrolę, jaka może pojawić się między twórcami tekstu kultury popularnej oraz jego fanami. John Storey – powtarzając za Henrym Jenkinsem – wymienia dziesięć sposobów fanowskiej aktywności twórczej dotyczącej przerabiania widowisk telewizyjnych (chociaż oczywiście inne teksty kultury również mogą być tak reinterpretowane). Zmianę płci bohaterów serialu można uznać za zjawisko pośrednie między dwoma innymi: rekontekstualizacją oraz erotyzacją (często służy ona bowiem fantazjowaniu na temat

[1] J. Fiske, *Zrozumieć kulturę popularną*, Kraków 2010, ss. 107-108.

potencjalnych związków postaci – tzw. *shipping*, którego temat zostanie rozszerzony niżej). W wypadku odcinka *Fionna i Cake* oraz kolejnych epizodów kontynuujących jego motywy, to sami twórcy zmienili płeć kreowanych bohaterów, a więc zastosowali praktykę popularną wśród fandomów wielu innych tekstów kultury. Ta rekontekstualizacja następuje jednak z wyraźnie zaznaczonym ironicznym dystansem, a nawet jest ośmieszana – wbrew entuzjazmowi fandomu, który zdaje się owo ośmieszanie ignorować oraz traktować świat Fionny i Cake na równi z „tradycyjnym" uniwersum. Podejmowane przez Lodowego Króla próby przeniesienia alternatywnych postaci do kanonicznego świata przedstawionego kończą się wręcz *slapstickowymi* sekwencjami wydarzeń i całkowitą klęską. Mimo to krytyka i fani chwalą *genderswapowe* epizody m.in. za zbalansowanie wszystkich zalet serialu. Odcinek *Fionna i Cake* stanowi również najlepiej oceniany epizod w porównaniu ze wszystkimi wcześniejszymi.

Inny przykładem „oporu" wobec fanowskich praktyk (a może raczej ich twórczej kontynuacji?) w treści serialu *Pora na przygodę!* jest wspomniany wcześniej w kontekście cytatu z dzieła A. Crowleya odcinek *Sprawy małych ludzi*. Finn znajduje w nim woreczek wypełniony miniaturowymi wersjami postaci z serialu; są one na swój sposób świadome, choć w ogóle nie zauważają większego świata wokół nich. Dzięki temu Finn może bawić się postaciaminiczym ukryty demiurg, co wykorzystuje głównie do budowania niecodziennych relacji uczuciowych między poszczególnymi miniaturkami. Zabawa uczuciami postaci powoduje zupełną katastrofę i rozkład stosunków między nimi; załamany Finn postanawia przemówić do tytułowych „małych ludzi", przeprosić ich za swoje manipulacje i zwrócić im wolność. Fabułę tego epizodu można zinterpretować jako opór wobec fanowskiej praktyki *shippingu* – wyobrażania sobie, również w postaci *fan fiction* (rozumianego tutaj jako wszelakie teksty kultury – chociaż np. Lidia Gąsowska ogranicza rozumienie tego terminu do opowiadań – tworzone przez fanów i nawiązujące do określonego dzieła kanonicznego), związków uczuciowych i seksualnych między poszczególnymi postaciami.

Współczesne studia kulturowe zawierają trzy główne podejścia wobec badań nad kulturą popularną:

- model konsensusowy, gdzie kultura popularna stanowi płaszczyznę rytualnego odgrywania różnic kulturowych – w tym podejściu brak analizy związków kultury popularnej z władzą i dominacją;
- model strukturalny, gdzie kultura popularna jest sytuowana w ramach stosunków władzy tak silnie, że jej odbiorcy traktowani są jako ofiary totalnej manipulacji;

- model poststrukturalny, który w przeciwieństwie do modelu strukturalnego zakłada możliwość przeciwstawienia się dominacji oraz wewnętrzne zróżnicowanie kultury popularnej.

W *Porze na przygodę!* (a według mnie również w wypadku większości innych tekstów popkultury i) ciężko zaakceptować model strukturalny; bogactwo fanowskich interpretacji i rekontekstualizacji treści zawartych w tej produkcji stanowczo uniemożliwia postrzeganie jej fandomu jako „ofiar totalnej manipulacji". Niewątpliwie jednak relacja między fanami oraz pierwotnymi twórcami jest asymetryczna. Tylko ci drudzy mają prawo ustanawiania kanonu, fanowskie reakcje można zaś zinterpretować jako formę oporu wobec zjawiska wyrażonego przy jego pomocy (co, według Fiskego, jest jedyną możliwą formą oporu wobec tekstów popkultury); faktycznie stanowią one raczej formę aprobaty. Podejście poststrukturalne, według Stuarta Halla, umożliwia wyróżnienie trzech sposobów dekodowania tekstu przez odbiorców:

- w kategoriach tego samego układu odniesienia – kodu dominującego;
- w kategoriach alternatywnego układu odniesienia – sprzecznego z intencjami twórców;
- w kategoriach negocjowanych, łączących obydwa powyższe podejścia.

Fanowskie rekontektstualizacje świata przedstawionego w *Porze na przygodę!* można przypisać do kategorii pierwszej lub trzeciej. Znacznie ciekawszym i bardziej nietypowym zjawiskiem jest nawiązanie twórców serialu do owej rekontekstualizacji przy jednoczesnym dystansie wobec niej. Sytuacja ulega swoistemu odwróceniu: twórcy dekodują owoce fanowskiej aktywności w sposób – chociaż w części – sprzeczny z przyświecającymi jej intencjami. Fanowska praktyka zostaje poniekąd ośmieszona w ramach kodu dominującego. Najważniejszym polem refleksji wypływającym z tego zjawiska jest zacieranie się granicy między twórcą i fanem: fan staje się twórcą, zaś twórca wykorzystuje fanowski repertuar rekontekstualizacji. Mimo to twórca, poprzez swoistą „przemoc" ustanawiania kanonu (konstytuowaną wykorzystaniem środków masowego przekazu), pozostaje na uprzywilejowanej pozycji wobec tekstu. Oryginalną strategią sprawowania kontroli staje się wykorzystywanie elementów stylizowanych na owoce aktywności fanów i umieszczanie ich na „obrzeżach" kanonu. Ironiczność tej praktyki skłania do pytania, czy jest to strategia zachowania spójności świata przedstawionego przy jednoczesnym wykorzystaniu potencjału alternatywnego uniwersum, czy raczej forma oporu wobec praktyk fandomu. Przy drugiej interpretacji trudno jednoznacznie orzec, co może być powodem tego oporu. Nie wydaje się, żeby problem stanowiły tutaj prawa autorskie (problematykę relacji owych praw i tworzenia

fan fiction analizuje w swoim artykule Daria Jankowiak), chodziłoby raczej o sprawowanie kontroli nad światem przedstawionym w duchu określonej intencji. Pierwsza interpretacja wydaje się autorowi niniejszego artykułu bardziej uprawomocniona: dzięki pobłażliwemu dystansowi twórcy serialu mogą zadowolić zarówno fanów wyżej ceniących pierwotny świat przedstawiony, jak i tych preferujących *genderswapową* wariację na jego temat.

Intertekstualność jako/i dyskurs: *geek* wyzwolony

Jak zauważa Gillian Rose, „intertekstualność jest bardzo ważna z perspektywy rozumienia dyskursu”[2]. W przypadku *Pory na przygodę!* można postawić tezę, iż owa intertekstualność (lub transtekstualność, wszak wspomniana wcześniej typologia H. Markiewicza uwzględnia intertekstualność jako kategorię węższą i zwartą w transtekstualności) stanowi w tym tekście kultury również cel sam w sobie. Co zatem serial próbuje przekazać refleksyjnemu odbiorcy o odpowiednich kompetencjach kulturowych? Co uprawomocnia?

Punktem wyjścia do powyższych rozważań jest pobieżna – ze względu na ograniczenia formy tego artykułu – analiza świata przedstawionego w *Porze na przygodę!* Centralne postaci serialu, Finn i Jake, mieszkają w dość obszernym domku na drzewie. Przywołuje to dość jasne konotacje związane z młodością, niefrasobliwą zabawą i – zgodnie z tytułem serii – przygodą. Podobne skojarzenia budzą właściwie wszystkie aktywności protagonistów: dzielą oni swój czas między imprezy, gry video, spełnianie ekscentrycznych zachcianek i… ratowanie świata, które jednak też przyjmuje formę zabawy. Motyw wspomnianych gier video również jest tutaj kluczowy: wraz z bohaterami mieszka BMO, upersonifikowany komputer o nieokreślonej płci (stąd jest jedyną postacią, która nie zmienia płci w *Fionnie i Cake*). Bohaterowie uwielbiają spędzać czas na grach zainstalowanych na BMO, z ochotą oddają się również analogowej rozrywce – jeden z odcinków został w całości poświęcony rozgrywce w strategiczną grę karcianą. Tego typu odwołania świadczą o refleksyjności, wskazują bowiem na eksploatację motywu gier w tekście stylizowanym na grę.

Dobór nawiązań do innych tekstów popkultury, od *Star Treka* i gier RPG, poprzez film *Cube*, aż do rapowych *protest songów*, pozwala wyciągać wnioski odnośnie projektowanego idealnego czytelnika *Pory na przygodę!* – powinna to być osoba o zainteresowaniach związanych z popkulturą i szeroko pojętą fantastyką, najlepiej obeznana z grami video

[2] G. Rose, *Interpretacja materiałów wizualnych. Krytyczna metoda badań nad wizualnością*, Warszawa 2010, s. 175.

i „papierowymi” RPG. Ten ciąg skojarzeń prowadzi w kierunku pojęcia *geeka* – osoby zafascynowanej nowymi technologiami i kulturą popularną. W istocie dyskurs zawarty w *Porze na przygodę!* stanowi swoistą apoteozę *geekowskiej* kultury – cały serial można interpretować jako manifest wolności wyboru stylu życia, nawet jeśli komuś z zewnątrz wydaje się on infantylny. Z chaotycznego świata przedstawionego oraz niecodziennego podejścia do rzeczywistości protagonistów wyłania się jasne przesłanie: nawet najbardziej ekscentryczne sposoby na życie są dobre, o ile pozwalają na uczucie spełnienia i szczęścia. Owa pochwała *geeka* jest tym bardziej interesująca, iż wcześniej stanowił on postać raczej stygmatyzowaną społecznie – współcześnie jego percepcja jest znacznie cieplejsza, zaś ideologię przemycaną w *Porze na przygodę!* można interpretować jako tego wyraz i efekt jednocześnie.

Podsumowanie: dalsze możliwości refleksji

Ambicją autora niniejszego artykułu była sygnalizacja dwóch symptomatycznych zjawisk: napięcia pojawiającego się między twórcami i fanami tekstów kultury popularnej w kwestii kontroli nad przedstawianym uniwersum oraz emancypacja nieco ekscentrycznej kultury *geekowskiej*. Punkt wyjścia dla tych krótkich rozważań stanowił serial animowany *Pora na przygodę!,* który wpisuje się w tendencje dotyczące innych, szerzej znanych tekstów popkultury. *Pora na przygodę!* wyróżnia się wśród nich poziomem intertekstualności, złożonością kodu skierowanego do różnych grup odbiorców (dzieci i dorosłych *geeków*) oraz głęboką świadomością twórców odnośnie fandomu oraz jego praktyk. Analiza i interpretacja została zawężona do zakresu związanego z serialem telewizyjnym i jego fanowskiej percepcji, chociaż autor zdaje sobie sprawę z funkcjonowania uniwersum również na płaszczyźnie komiksów i gier video – te zależne teksty kultury również mogłyby stać się przedmiotem analizy dotyczącej strategii utrzymywania (bądź nie) spójności przedstawionego uniwersum.

Zagadnienie wzajemnych relacji między fanami i twórcami oraz ewentualnie wynikającego z nich napięcia wydaje się szczególnie istotne w epoce nowych mediów i globalnej sieci, w której szeroka dystrybucja swojej twórczości wymaga stosunkowo niskich nakładów finansowych i nie jest zarezerwowana dla garstki „wybranych”. Problem ten można analizować również w kontekście Barthes’owskiej „śmierci autora” – czy fan, ignorując twórców pierwotnego dzieła, może je dowolnie rekontekstualizować? Jakie narzędzia sprawowania kontroli nad swoimi dziełami pozostają w rękach twórców i czy owa kontrola jest jeszcze w ogóle możliwa? A może wręcz odwrotnie: lepszym – zarówno pod względem

artystycznym, jak i finansowym – wyjściem jest przynajmniej częściowa rezygnacja z kontroli, może nawet kreacja tekstów kultury szczególnie podatnych na fanowskie ingerencje?

W związku z kwestią pochwały każdej, nawet infantylnej bądź ekscentrycznej ekspresji siebie, również nasuwają się pytania. Czy triumfalny marsz *geekowskiej* kultury nie stanowi nowej metanarracji, choć na pierwszy rzut oka wydaje się wynikiem postmodernistycznego oglądu świata? Jak teksty kultury popularnej wpływają na rozróżnienie między tym, co „wypada" i tym, czego „nie wypada"? Jak daleko można posunąć się w zacieraniu granic między tekstami kultury skierowanymi do dzieci a tymi, których grupą docelową są dorośli? Jak autor artykułu pozwala sobie sądzić, tego typu problematyka z pewnością znajdzie się w obrębie zainteresowań studiów nad kulturą popularną, jak również pedagogikii socjologii.

Abstract

The article is a case study of the American cartoon *Adventure Time*. It raises the issues of relation and specific competition between the creators and fans of the show. Subsequently it presents the outline analysis and interpretation of the cartoon's discourse. The analysis of the first issue concerns the authors' acquisition of fansite strategy of creating gender swap and shipping fan fiction. These ideas are again adapted by fans and influence their creativity, but encounter authors' resistance, who later mocks the idea of fan fiction in the original code. The second part of the article places *Adventure Time* in the context of geek culture which applies to fantasy, video and RPG games, and is praised within the show. Because of the strong intertextuality, *Adventure Time* creates a perfect geek viewer, with a broad cultural competence, but simultaneously does not exclude children with naive, shallow perception.

Bibliografia

1. R. Barthes, *Śmierć autora*, „Teksty Drugie", 1999, nr 1-2.

2. T. L. Cross, *Nerds and Geeks: Society's Evolving Stereotypes of Our Students with Gifts and Talents*, 2005, [Strona internetowa The Education Resources Information Center, http://eric.ed.gov].

3. J. Fiske, *Zrozumieć kulturę popularną*, Kraków 2010.

4. L. Gąsowska, *Fan fiction, czyli złoto dla zuchwałych. Pomiędzy pragnieniem narracji a realizacją opowieści*, [w:] *Kody kultury. Interakcja, transformacja, synergia*, red. H. Kubicka, O. Taranek, Wrocław 2009.

5. D. Jankowiak, *Fan fiction – wolność czy samowola? Między własnością intelektualną, twórcą a miłośnikami* [w:] *Wybory popkultury. Relacje kultury popularnej z polityką, ideologią i społeczeństwem*, red. K. Kowalczyk, J. Płoszaj, Wrocław 2014, ss. 42–52.
6. [Strona internetowa Stowarzyszenia Badaczy Popkultury i Edukacji Popkulturowej „Trickster", http://www.tricksterzy.pl].
7. H. Markiewicz, *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*, Warszawa 1989.
8. Z. Melosik, *Kultura popularna, walka o znaczenia i pedagogika*, [w:] *Kultura popularna: konteksty teoretyczne i społeczno-kulturowe*, red. A. Gromkowska-Melosik, Z. Melosik, Kraków 2010.
9. G. Rose, *Interpretacja materiałów wizualnych. Krytyczna metoda badań nad wizualnością*, Warszawa 2010.
10. J. Storey, *Studia kulturowe i badania kultury popularnej. Teorie i metody*, Kraków 2003.

Netografia

1. *Adventure Time': Post-apocalyptic 'candyland' attracts adult fans, „Los Angeles Times"* [online],, 14 XI 2012 [dostęp: 13 II 2015]. Dostępne w internecie: <http://herocomplex.latimes.com/tv/adventure-time-post-apocalyptic-candyland-attracts-adult-fans/#/0>. , „'Adventure Time': Post-apocalyptic 'candyland' attracts adult fans", inf. z 13 II 2015.
2. *Już dziś premiera „Pory na przygodę!"* [online], data [dostęp: 13 II 2015]. Dostępne w internecie: <http://www.cartoonnetwork.pl>.. .
3. *Fionna and Cake: An Episode Review* [online], data [dostęp: 13 II 2015]. Dostępne w internecie: <http://www.fanpop.com>.
4. *Tell Us What You Think* [online], data [dostęp: 13 II 2015]. Dostępne w internecie: <http://www.frederatorblogs.com>.
5. *I'll Ship If I Want To: A Romance Fan's Thoughts on Shipping and Shippers* [online], data [dostęp: 13 II 2015]. Dostępne w internecie: <http://www.heroesandheartbreakers.com>. „
6. *Adventure Time* [online], data [dostęp: 13 II 2015]. Dostępne w internecie: <http://www.imdb.com>.
7. P. Sitkiewicz, *Wychowywać czy pouczać? Perswazja i propaganda w polskim filmie animowanym dla dzieci* [online], data [dostęp: 13 II 2015]. Dostępne w internecie: <http://katalog.czasopism.pl>.
8. R. Lloyd, '*Adventure Time With Finn & Jake' enters a wild new world*, „Los Angeles

Times” [online], data [dostęp: 13 II 2015]. Dostępne w internecie: <http://www.latimes.com>.
9. P. Sowiński, *Kim jest geek?* [online], data [dostęp: 13 II 2015]. Dostępne w internecie: <http://sadi.ovh.org>.
10. O. Sava, *Adventure Time: ‘Bad Little Boy’* [online], data [dostęp: 13 II 2015]. Dostępne w internecie: <http://www.avclub.com>.
11. Strona internetowa The Hollywood Reporter, L. Goldberg, *-Con Exclusive: Cartoon Network Renews ‘Adventure Time’, ‘Regular Show’, 3 More*, „The Hollywood Reporter” [online], data [dostęp: 13 II 2015]. Dostępne w internecie: <http://www.hollywoodreporter.com>,
12. , A. McClean, *Redefining genderswap fan fiction: A Sherlock case study*, „Transformative Works and Cultures” [online], data [dostęp: 13 II 2015]. Dostępne w internecie: <http://transformativeworks.com>.
13., B. Gorman, *Neil Patrick Harris Leads Cartoon Network's* ‘*Adventure Time*’ *To Best Ratings In Its 3-Season History*[online], data [dostęp: 13 II 2015]. Dostępne w internecie: <http://tvbythenumbers.zap2it.com>.
14. A. Reiher, ‘*Adventure Time*’ *Season 5 finale promises Finn*’*s dad in Season* 6[online], data [dostęp: 13 II 2015]. Dostępne w internecie: <http://www.zap2it.com>.

Wideografia

1. *Fionna and Cake*, reż. L. Leichliter, 2011.
2. *Kubuś*, reż. E. Ito, N. Jennings, 2013.
3. *Loch tajemnic*, reż. L. Leichliter, 2013.
4. *Loch*, reż. L. Leichliter, 2010.
5. *Mały Łobuziak*, reż. L. Leichliter, 2013.
6. *Ogród wiedźmy*, reż. L. Leichliter, 2010.
7. *Pomiędzy czernią, a bielą*, reż. L. Leichliter, 2012.
8. *Potworek tatusia*, reż. L. Leichliter, 2012.
9. *Prawdziwy Finn*, reż. L. Leichliter, 2011.
10. *Sprawy małych ludzi*, reż. L. Leichliter, 2012.
11. *The Prince Who Wanted Everything*, reż. Adam Muto, Nick Jennings, 2014.
12. *Zalotnik*, reż. Nate Cash, Nick Jennings, 2013.

Ewelina Justyna Krzykała

Utopia w animacji japońskiej na przykładzie „Death Note", „Psycho Pass" i „Shiki"

> (…) utopia to groteska w „różowym kolorze", potrzeba połączenia szczęścia, czyli tego, co nieprawdopodobne, z przyszłością, i doprowadzenia optymistycznej, powiewnej wizji aż do miejsca, w którym powraca ona do punktu wyjścia: do cynizmu, jaki chciała zwalczać. Monstrualne w efekcie widowisko.
>
> E. Cioran, *Historia i utopia*

Determinantem położenia jednostki ludzkiej w świecie jest jego wspaniale wieloaspektowa mentalność, przejawiająca się po pierwsze w byciu zwierzęciem stadnym, po drugie zaś, co być może nawet istotniejsze, w posiadaniu rozwiniętej, precyzyjnie rozplanowanej psychiki, nie dającej się ograniczać wyłącznie do odruchów instynktownych. Doskonale ilustruje to piramidalny model Abrahama Maslowa, gdzie obok elementarnych, czysto fizjologicznych potrzeb, plasują się także te „wyższego rzędu": potrzeby bezpieczeństwa (tu np. zabezpieczenie przed chorobą, bezrobociem i starczą niezdolnością do pracy), przynależności (potrzeby akceptacji, miłości, przynależności do grupy, elity), uznania (potrzeby sukcesu, szacunku, prestiżu i znaczenia), czy wreszcie samorealizacji (potrzeby rozwijania siebie, zdolności, talentów, aspektu duchowego) [3]. Nawet pobieżna analiza powyższych zagadnień sprowadza się do jednego, wydawałoby się banalnego wniosku: egzystencja człowieka jest zaprogramowana na działania w obrębie grupy. Został nam, wszystkim bez wyjątku, wbudowany moduł potrzeby funkcjonowania w społeczeństwie.

Rodzi się w tym kontekście pytanie o charakter stosunków interpersonalnych oraz międzygrupowych. Historia społeczna, dziedzina zajmująca się dziejami klas i grup społecznych, ukazuje heterogeniczność korelacji w wspólnotach na różnych poziomach bytowania oraz pomiędzy tymi wspólnotami (dotyka m.in. wymiaru– moralno-etycznego, światopoglądowego, rytualizacji, sacrum-profanum), uwzględniając konkretne uwarunkowania socjologiczne, psychologiczne, historyczne czy geograficzne. Efektem badań jest szeroko rozrysowana feeryczna mozaika multikulturowa, ewoluującą bezustannie na przestrzeni wieków. Grupa społeczna, klasa społeczna, plemię, szczep, klan, grupa etniczna,

[3] Jerzy Kulczycki, *Wyzwania psychologii humanistycznej,* [w:] „Konspekt, Pismo Akademii Pedagogicznej w Krakowie", nr 18, wiosna 2004, s. 22.

naród, narodowość, mniejszość narodowa, subkultura, kontrkultura, wspólnota, zrzeszenie, gmina – to zaledwie niewielki fragment taksonomicznej mapy. Dodając do tego jeszcze problem ustroju społecznego oraz ideę indywidualizmu jednostki, otrzymamy mieszankę wybuchową w postaci nieuniknionych konfliktów na tle społecznym, rasowym, kulturowym, religijnym i światopoglądowym, niemożność pogodzenia różnic, a w konsekwencji szanse na osiągnięcie kompromisu równe zeru. Niesprawiedliwość społeczna, ucisk, niezadowolenie, niepokój są nieuniknione. Oryginalność i inność zawsze idą w parze z brakiem akceptacji bardziej konserwatywnej części społeczeństwa. Jednym słowem, świat byłby bezbarwny i nieznośnie monotematyczny gdyby nie jego wielotorowość, ale cena, jaką przyszło płacić ludziom za to „bogactwo”, jest dość wysoka.[4]

Wspomniałam na początku rozważań o arcyważnym aspekcie psychologicznym stanowiącym wyraźną granice pomiędzy światem człowieka i terytorium „niższych” gatunkowo istot. To rozum w momentach zagrożenia odgrywa przełomową rolę stymulatora. Intrygujące przestrzenie wyobraźni pomagają bodaj na chwilę odciąć się od zbyt przytłaczającej rzeczywistości, przenieść się w inne, bardziej odpowiednie wymiary nie mające prawa bytu na płaszczyźnie realności. Nieśmiałe mrzonki o życiu w idealnym świecie wypełnionym atmosferą powszechnej równości, wzajemnego szacunku, dobra i wyrozumiałości, mimo że niemożliwe do zrealizowania, działają nadzwyczaj mobilizująco. Stanisław Lem pisał:

> Ludziom przeważnie kiepsko się żyło w mieszkaniach (to znaczy w ustrojach społecznych), które im historia przydzielała, toteż o jakimś lepszym miejscu roili przez wieki. Budowali zaś obraz takiej doskonałości, wedle tego, czego im najbardziej nie dostawało w życiu i co im doskwierało najmocniej.[5]

Utopia – ta wyimaginowana kraina ufundowana na imperatywie równouprawnienia, wzajemnej życzliwości oraz wewnętrznej harmonii, alternatywa świata realnego, paralelna płaszczyzna egzystująca jedynie w strefie umysłu – krystalizowała się już od złotego wieku starożytności. Arystoteles, Ksenofont, wreszcie Platon w swoim *Państwie*, wyłożyli pierwsze postulaty i kluczowe koncepcje, będące uniwersalnymi podwalinami idealnego miasta. Sama definicja źródłosłowu „u-topos” – „nie-miejsce”, kładzie nacisk na abstrakcyjny charakter ów wyspy czy polis, gdzie panuje salomonowy ustrój trzymany rękami niepodważalnej i jedynie

---

[4] Emil Cioran pisze: „Obłęd nędzarzy jest twórcą wydarzeń, źródłem historii: rozgorączkowany tłum, który pragnie innego świata tu i od razu”. Vide: E. Cioran, *Mechanizm utopii*, [w:] *Historia i utopia*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa 1997, s. 67.

[5] S. Lem, *Fantastyka i futurologia*, t. 2, Kraków 1970, s. 357.

słusznej władzy.[6] Należy się jednak zastanowić, czy faktycznie utopia jest wyłącznym gwarantem szczęścia i jaką cenę przychodzi zapłacić każdemu, kto w jej obrębie funkcjonuje?

Krytyczną regułą stanowiącą filar idealnego społeczeństwa są bezwzględna równość i wyrzeczenie się własności osobistej na rzecz ogółu. W idealnym mieście Platona centrum stanowił ogromny spiż, rodzaj magazynu, z którego wszyscy mieszkańcy mogli czerpać zasoby wedle potrzeb. Utopianie Tomasza Morusa

> tylko częściowo – pracując przez pewien określony czas na wsi – stawali się włodarzami powierzonej im ziemi, przekazując zresztą plony do wspólnych magazynów (…). Dzięki dobrze przemyślanemu zabezpieczeniu życiowych potrzeb (…) nie czuli i nie pojmowali pragnień gromadzenia czegokolwiek na zapas.[7]

Nie inaczej było u Orwella – wszystkie zwierzęta z *Folwarku zwierzęcego* posilały się z jednego koryta. Kolejnym newralgicznym uzusem było bezwzględne podporządkowanie się głowom krainy zobowiązanym do czuwania nad zadowoleniem mieszkańców, utrzymywania pokoju, edukowania i wpajania określonych idei. Nasuwa się przy tym pytanie: czy aby na pewno istnienie władzy nie zaburza pierwszej zasady? Logiczne jest, iż na terytorium utopii muszą funkcjonować jednostki nieustannie dyscyplinujące obywateli, aby utrzymać ich w ryzach. Stoją one ponad zbiorowością, a zatem zachodzi zjawisko hierarchizacji. Weźmy np. *Inny, wspaniały świat* Aldousa Huxleya. Doskonałym *exemplum* jest motyw kina, w którym wyświetlano filmy-czuciowce. Dla „ojców założycieli” przewidziane były miejsca ekskluzywne, natomiast całą resztę tłamszono w osobnych lożach przeznaczonych dla „wszystkich”.[8]

Konsekutywnym wymogiem, wynikającym niejako z opisanych wyżej, jest zupełne zniwelowanie indywidualizmu. W utopii nie liczy się jednostka. Pod (przyznajmy, nieco propagandowymi) hasłami fantastycznej jedności, bycia współtwórcą wymarzonej wspólnoty, wciska się społeczeństwo w zwarte ramy beznamiętnej masy, która łatwiej poddaje się kontroli. Alfy Plus Huxleya musiały poddawać się odgórnym sugestiom rządu, Utopianie Morusa zmuszeni byli do systematycznego powiększania rodzin, a w państewku Platona najważniejszą cnotą była codzienna, żmudna praca.

> Zbudować społeczeństwo, w którym przerażająca etykieta nakazuje spisywać i regulować nasze postępki, i gdzie z miłosierdzia rozpasanego aż do nieprzyzwoitości bada się nawet nasze ukryte myśli, to przenieść złoty wiek w męki piekielne albo stworzyć z pomocą diabła instytucję

[6] Vide: J. Pieszczachowicz, *Utopia, antyutopia,* [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku,* pod red. A. Brodzkiej, M. Puchalskiej, Wrocław 1992, s. 1154–1155.
[7] A. Kowalska, *Od utopii do antyutopii,* Warszawa 1987, s. 12, 29.
[8] Op. cit., s. 72.

filantropijną. Solariusze, Utopianie, Harmonianie – ich straszne imiona podobne są do ich dziejów, koszmaru nam przyrzeczonego, gdyż i my sami także wynieśliśmy go na piedestał.[9]

Utopia w pewnych swych założeniach zawsze przecina się z dystopią. Jest nią podszyta. W wielu dziełach występuje nawet wątek rodzącej się samoświadomości bohaterów oraz prób wyrwania się z kompletnego marazmu, element buntu wywołanego zataczającym coraz szersze kręgi dyskursem krzywdy. Obserwujemy wybudzanie się z ciężkiego letargu, pielęgnowanego latami przez rządowych „duszpasterzy", pragnienie obalenia ułudy idealnego programu, który przecież nie istnieje. Wymownym tego przykładem jest film *Wyspa* (*The Island*), w reżyserii Michaela Baya. Akcja rozgrywa się w 2019 roku. Po zmasowanych atakach bronią biologiczną świat zostaje skażony, a ludzkość staje przed dylematem ostatecznej zagłady. Ocalałych ewakuuje się do podziemnego, zamkniętego kompleksu mieszkaniowego, który ma stworzyć namiastkę normalnego życia. Okazuje się jednak, iż strategia „wybawicielskiej" utopii opiera się na ścisłej kontroli obywateli, bezustannym inspekcjonowaniu ich sił witalnych, narzucaniu konkretnych wzorców zachowań i myślenia. Mamy wrażenie, że ośrodek, któremu rzekomo mieszkańcy zawdzięczają ratunek, jest więzieniem eliminującym naturalne odruchy i emocje. Nic nie dzieje się bez wiedzy koordynatorów i specjalistów. Nadrzędną rolę pełni odgórne planowanie i programowanie. Polityka wyjaławiania samodzielności oraz zbiorowego ogłupiania stanowi cudowną doktrynę obrzydliwego fałszu, którą obala główny bohater, Lincoln Sześć Echo, znużony trwaniem w kuriozalnym niebycie. Kiedy decyduje się rozpocząć poszukiwania odpowiedzi na dręczące pytania, jest już niemal zupełnie zrezygnowaną istotą, coraz mniej odporną na zabiegi zarządców ośrodka. Niemniej jednak to dzięki jego determinacji mit bezpiecznego zakątka zostaje zdruzgotany u podstaw.

W kontekście powyższych analiz chciałabym jeszcze dokonać swoistego nawiązania do dwu frapujących kwestii, których pewne elementy wydają się włączać w kanon utopijnej filozofii: do problemu eugeniki oraz eksterminacji. Gdyby przyjrzeć się z bliska społeczeństwom platonicznym, można by było dostrzec , iż ich panorama obejmuje jednostki sprawne psychicznie i intelektualnie, zdolne do pracy na rzecz całej zbiorowości, do prokreacji, edukacji. W znakomitej mniejszości znajdują się starcy, których doświadczenie i mądrość są ciągle przydatne. Chorych, niepełnosprawnych, nie mogących wykazać się niczym użytecznym, a zatem „niewykorzystywalnych", po prostu nie ma. Po co obarczać samowystarczalną wspólnotę, obniżać jej standardy, zakłócać perfekcyjność i nieskazitelność

[9] E. Cioran, op. cit., s. 72.

stygmatem choroby i wycieńczenia? Hipoteza doboru naturalnego zwiększającego stabilność populacji wydaje się znajdować (choć, trzeba przyznać, kapitalnie zawoalowane) poświadczenie. Przykładem niech będzie obraz z 2013 roku w reżyserii Jamesa DeMonaco pod wymownym tytułem *Noc oczyszczenia*. Ameryka, naród odrodzony, w którym przestępczość i bezrobocie osiągnęły najniższy poziom w dziejach historii świata. Utopia, która znalazła cudowne rozwiązanie wszystkich problemów ekonomiczno-gospodarczych i społecznych. Miejsce prawnie usankcjonowanej czystki, która raz w roku „daje upust nienawiści i przemocy tłumionej w sobie", krwawej masakry najsłabszych jednostek, nie dającej się pojąć autoeksterminacji. Na co dzień szczęśliwi i uśmiechnięci, w noc oczyszczenia zamieniają się w bezlitosnych oprawców. Tym przebiegłym sposobem „ojcowie założyciele" dokonują likwidacji zagrażających jednostek . Emil Cioran pisał:

> W każdym wielkim mieście, do którego przypadek kieruje moje kroki, podziwem napełnia mnie to, że nie wybuchają w nim co dnia powstania, , nie dokonują się masakry, anonimowe rzezie, chaos końca świata. Jak tylu ludzi może współistnieć na tak niewielkiej przestrzeni, nie niszcząc się wzajemnie i nie żywiąc śmiertelnej wobec siebie nienawiści? W rzeczy samej ludzie ci nienawidzą się, tyle, że nie stają na wysokości swojego uczucia. Ich mierność, ich niemoc ocala społeczność, zapewnia jej trwanie i równowagę. Od czasu do czasu wydarza się wstrząs, z którego korzystają nasze instynkty, po czym nadal, jak gdyby nigdy nic, patrzymy sobie w oczy i wspólnie istniejemy , nie haratając siebie nadto widocznie. Wszystko wraca do porządku, do gwałtownego spokoju, który ostatecznie okazuje się równie groźny, co niszczący go przed chwilą chaos.[10]

Z modelu cech-wzorców utopii wyselekcjonowałam i pokrótce opisałam te, na które położono najsilniejszy nacisk w animacjach poddanych przeze mnie eksplikacji. Rzecz jasna, przy okazji analiz wyłonią się inne, nie mniej znaczące parametry, które postaram się objaśnić w najbardziej klarowny sposób. Uściślić muszę ponadto, iż ze względu na pewne ograniczenia, jakie narzuca forma artykułu, wytypowałam zaledwie trzy tytuły spośród całego (licznego) gremium, za priorytetowe kryterium stawiając sobie różnorodność wplątanych w fabułę wizji rzeczywistości utopijnych. Natomiast impulsem do podjęcia tematyki animacji japońskiej był między innymi niewielki zakres kwerendy na gruncie polskim.

Wracając jednak do głównego wątku rozważań, opos utopii w anime[11] jest dość popularny. Generatorem tego stanu rzeczy może być fakt, iż Japonia rozwija się w błyskawicznym tempie, a w konsekwencji sama niebezpiecznie zbliża się do utopii przyszłości opartej na globalnej komputeryzacji społeczeństwa oraz rządów sztucznej

[10] E. Cioran, op. cit., s. 65.
[11] Terminu „anime" używać będę zamiennie z wyrażeniem „animacja japońska".

inteligencji.[12] Dokładnie taką perspektywę unaocznia nam animacja *Psycho Pass*. Fukami Makoto wykreował państwo policyjne, w którym społeczność jest skrzętnie lustrowana i programowana przez elektronowy mózg Sybill. Spontaniczność i samodzielność obywateli są wykluczone. Każdy podlega bezdyskusyjnej kontroli. System personalizacji dopasowuje optymalne opcje aspiracji służące rozwojowi jednostki oraz maksymalnemu wykorzystaniu jej potencjału. Dzięki kompilacji przeróżnych sposobów nadzoru niedościgniony prototyp idealnej wyspy rozkwita i uszczęśliwia swoich mieszkańców fenomenalnymi patentami na jeszcze prostsze i spokojniejsze życie, które w założeniu służyć ma nie tyle ogółowi, co egoistycznym dogmatom władzy. Sztandarowym postulatem stabilności kraju (rozumianej jako zniewolenie zamaskowane przekonywającą propagandą) jest bowiem zniwelowanie czynników stresogennych odpowiedzialnych za przemoc. Poprzez rozmaite zabiegi wyrabia się zmasowaną postawę bierności oraz ślepego posłuszeństwa. Dlatego wszyscy mają „psycho pass", czyli mierniki stresu, monitorowane przez służby bezpieczeństwa o każdej porze dnia i nocy. Najmniejszy niepokojący sygnał może zakończyć się bolesną degradacją do poziomu psa gończego lub spędzenia reszty uwłaczającej egzystencji w celi śmierci... Zabija się skutecznie ekspresję myśli, manifestację uczuć, potrzebę wolności słowa i czynów, które mogłyby wywołać bunt. Niepostrzeżenie udało się wtłoczyć w powszechną świadomość liberalną ekonomię przyzwolenia zakazu.

Urządzenia tworzące hologramy, w pełni zautomatyzowane samochody, osobiści opiekunowie czuwający nad kondycją psychofizyczną, zwolnienie z wykonywania elementarnych czynności, minimalizacja wszelkiego trudu, usunięcie problematycznych kwestii – oto jak Sybill, organizm pasożytniczy wykorzystujący intelekt obywateli do ładowania swych akumulatorów, troskliwie się nimi zajmuje.[13] Na peryferiach miast zaś ukrywają się rebelianci skazani na śmierć. Sfrustrowani gniją w nienawiści do bezlitosnego systemu, pozbawieni perspektyw i planów na przyszłość. Schwytani przez policję muszą zostać poddani eksterminacji. Nie przysługują im żadne prawa, niczego się też od nich nie

[12] Motyw utopii jest ściśle związany z obrazem świata ultranowoczesnego, opartego na przesłankach postindustralizmu, technokracji czy cybernetyki. Przykładem może być chociażby *Matrix* produkcji braci Wachowskich, w którym tytułowa przestrzeń jest iluzorycznym substytutem rzeczywistości, skrupulatnie kontrolowanym przez komputery najnowszej generacji, podtrzymywane przez energię ludzkich jednostek szczelnie zamkniętych w kapsułach.

[13] Zahaczamy w tym miejscu o aspekt biopolityki. Odnieśmy się zatem do jednego z wykładów Michela Foucaulta, w którym mówił: „(...) populacja jawi się teraz jako uprzywilejowany i ostateczny cel rządzenia, cóż bowiem innego mogłoby być takim celem? Z pewnością nie samo rządzenie, tylko właśnie poprawa bytu populacji, wzrost jej bogactwa i długości życia, poprawa zdrowia. Zarazem populacja staje się także narzędziem, używanym do realizacji tych zadań, niejako immanentnych wobec niej samej. Oddziałuje się na nią już to bezpośrednio, jak w przypadku licznych kampanii, już to za pośrednictwem technik, które pozwalają np. na pobudzanie – bez wyraźnej świadomości ze strony ludzi – wzrostu dzietności."; Vide: M. Foucault, *Bezpieczeństwo, terytorium, populacja*, przeł. M. Herer, Warszawa 2010, s. 123–124.

wymaga. Są niepotrzebnymi insektami.

Analogii chorego porządku społecznego ukazanego w *Psycho Pass* jest co niemiara. Wspomniana już *Wyspa* (społeczeństwo inwigilowane przez *Matrix*), *Nowy, wspaniały świat* Huxleya[14], a także *Rok 1984* George'a Orwella. Tu także społeczeństwo zostało mechanicznie podzielone na coś znaczących urzędników i ekspertów oraz podludzi, którzy są kompletnie ignorowani przez władzę. Lecz, wbrew pozorom, ci ostatni są o wiele bardziej szczęśliwi i przede wszystkim wolni. Mogą wymieniać się poglądami, żywić uczucia, czytać gazety. Nie są poddawani ciągłej weryfikacji. W przeciwieństwie do nich każdy członek partii jest całkowicie podporządkowany doktrynie angsocu, „angielskiego socjalizmu". Angsoc nie przewiduje wolności słowa ani tym bardziej wolności myśli. Wszechobecne teleekrany, które pełnią jednocześnie funkcję kamer szpiegowskich, wymuszają bezwzględne posłuszeństwo. Nawet najdrobniejsze wykroczenie poza normę (np. niezadowolony wyraz twarzy) jest natychmiast wykrywane i kończy się ewaporacją, czyli śmiercią i całkowitym wymazaniem z historii. Osoba, która została ewaporowana, oficjalnie nigdy nie istniała. Nie będzie chyba przesadą stwierdzenie, iż *Psycho Pass* to poniekąd kalka *Roku 1984*.[15]

Zdecydowanie bardziej apokaliptycznymi obrazami utopii emanuje *Death Note*.[16] Główny bohater, Light, znajduje tytułowy notatnik śmierci i postanawia wykorzystać go do stworzenia raju na Ziemi. W tym wyjątkowo inteligentnym nastolatku, podświadomie marzącym o lepszym świecie, znienacka budzi się nieposkromione pragnienie zagłady zła i agresji. Teraz, kiedy dzierży w dłoni włócznię sprawiedliwości przynależną bóstwom śmierci, może stanąć twarzą w twarz z samym szatanem. Jego umysł zaczyna pogrążać się w obłędzie chimerycznych wytworów dotychczas uśpionej wyobraźni, bezszelestnie wymykających się spod kontroli. Początkowa seria testów na najgroźniejszych przestępcach przynosi zamierzone rezultaty i zwiększa pewność siebie Lighta. Zasada „oko za oko, ząb za ząb" z czasem coraz bardziej się intensyfikuje, aż wreszcie ofiarami pamiętnika stają się osoby, co do których chłopak ma nieuzasadnione podejrzenia. Używając terminologii

---

[14] Aniela Kowalska pisze: „Już przy początkowych sekwencjach powieści orientujemy się w tym (…) że jest to świat, w którym ludzkość bezkarnie została odczłowieczona. Dowiemy się jeszcze, ze zostanie poddana systemowi przemyślnie zamierzonej, naukowej tresury, która sprawi, że każdy osobnik będzie automatycznie wykonywał przydzieloną mu funkcję. Bo oczywiście postęp nie ogranicza się tylko do wylęgu embrionów; chodzi o to, aby każdego przeznaczyć do odpowiedniej pracy i przysposobić". Vide: A. Kowalska, op. cit., s. 67.

[15] Ustrój ustanowiony przez Sybill, podobnie jak ten narzucony przez Wielkiego Brata z *Roku 1984* noszą znamiona totalitaryzmu opartego na wymazywaniu świadomości i pamięci oraz planach przekształcenia ludzkości w bezwolne społeczeństwo marionetek.

[16] Nad kwestią relacji utopia-apokalipsa pracował Emil Cioran, pisząc w cytowanej już po wielokroć *Historii i utopii:* „Czy łatwiej jest ułożyć utopię niż apokalipsę? I jedna i druga mają swoje zasady i klisze. Utopia, której komunały lepiej pasują do naszych głębokich instynktów, zrodziła o wiele obfitszą literaturę niż apokalipsa."; Vide: E. Cioran, op. cit., s. 72.

Foucaulta moglibyśmy stwierdzić, iż bohater posuwając się do samosądu, przywraca do łask bezwzględny system– jurydyczno-prawny, zawieszając współczesne nam techniki dyscyplinarne czy techniki bezpieczeństwa.[17] Przechodzi swoistą metamorfozę: kiedy zabija, jest Kirą. Skutki tego okazują się katastrofalne: Japonią wstrząsa szloch paniki i strachu, obsesja mordowania rozprzestrzenia się jak epidemia. Społeczeństwo, które miało poznać smak wspaniałego błogosławieństwa i cieszyć się spokojem, przeżywa rozłam. Po jednej stronie barykady plasują się zwolennicy Kiry, po drugiej zdruzgotani przeciwnicy szukający ucieczki z epicentrum szaleństwa. Na ulice wysypują się tłumy oszołomów i szarlatanów głoszących propagandę „niby-boga", policja jest zupełnie bezradna, a bohater uwięziony w klatce skrzywionych mrzonek i urojeń posuwa się coraz dalej w krwawym procederze.[18]

Dantejskie sceny nabierają charakteru rytualnego. Składanie ofiar na ołtarzu masowej paranoi podszytej dziką ekscytacją przekraczają granice racjonalności. Japonia staje się areną sadystycznych rozgrywek. Wkrada się nieadekwatny do sytuacji pierwiastek karnawalizacji wiodący prym nad utartymi formami i względnym ładem. Kuriozalny danse macabre zbiera obfite żniwo. Pan życia i śmierci, „niby-bóg", który zatraca się w amoku zbrodni, sam udaremnia szansę na wzniesienie doskonałej utopii. [19]

Ostatnią realizacją, którą chcę poddać analizie, jest horror *Shiki*. Fabuła, osnuta wokół wątku wampirycznego, zdradza pewne punkty styczne z *Wojną światów* George Wellsa, przede wszystkim zaś motyw walki o terytorium. Miejscem akcji jest mała, odizolowana lasami wioska Sotoba, w której pomiędzy mieszkańcami panują relacje familiarne oparte na wzajemnym zaufaniu i szczerości. Praca stanowi tu nie tylko źródło uczciwego dochodu, lecz także satysfakcji. Nadrzędną zasadą, jaką wszyscy się kierują, jest życzliwość. Zamknięta wspólnota tworzy bezpieczny, harmonijny zakątek, gdzie każdy zna swoje powinności i prawa. Do czasu. Pewnej nocy do wioski przybywają nowi, ekscentryczni sąsiedzi - wampiry i wilkołaki zwane „shiki". Niemal od razu rozpoczynają swoje łowy. Utopia zostaje naruszona. „Demoniczne zwłoki" uzurpują sobie prerogatywę do osiedlenia się w Sotobie,

---

[17] Confer; M. Foucault, op. cit., s. 27–29.

[18] Działanie głównego bohatera jest niezwykle chaotyczne. Nie ma on statycznego planu. Wszystko co robi, wymyśla naprędce. Brakuje mu czasu na refleksję nad konsekwencjami. Utopia natomiast opierać się musi na idealnie zsynchronizowanej, niepodważalnej organizacji dopracowanej w najmniejszych szczegółach. To ona jest czynnikiem równoważącym.

[19] Wątki sakralne pojawiają się wyraźnie już w tzw. „openingu", czyli krótkim klipie z piosenką rozpoczynającym każdy odcinek. Migawkowo pojawia się bowiem przeróbka znanego fresku z Kaplicy Sykstyńskiej autorstwa Michała Anioła pt. *Stworzenie Adama*. Miejsce Stworzyciela zajmuje Ryuk, bóg śmierci, właściciel notatnika, który podaje jabłko Lightowi wyobrażającemu (?) pierwszego człowieka. Owoc, który anime staje się niejako atrybutem śmierci (Ryuk przepada za jedzeniem jabłek), ma wydźwięk symboliczny, bezpośrednio nawiązujący do przypowieści biblijnej o grzechu pierworodnym. Kira pretenduje zresztą do bycia przewodnikiem ludzkości, chociaż sam siebie wprost nie nazywa bogiem.

przeobrażenie jej mieszkańców w kolejne kreatury oraz zbudowanie własnej „idealnej krainy". Wszczynają wojnę o przestrzeń do spokojnego bytowania, kryjówkę przed nieprzychylnym światem, który prędzej czy później mają nadzieję podporządkować. Budzą zbiorową histerię, mordują, bezczeszczą groby, ożywiają zmarłych i wykorzystują ich do coraz śmielszego wykorzeniania miejscowych. Wyłaniają się z ciemności, wpraszają do domu, by łapczywie wgryzać się w bezbronne ofiary. Żałoba spowija zostawioną samą sobie osadę, która z wolna przeradza się w grobowiec bez wyjścia. Pojawiają się kryzysy i nieporozumienia. Drętwota i otępienie spowodowane bezsilnością paraliżują i tak wyniszczoną społeczność. W ostatniej chwili lekarz Toshio Ozaki odkrywa podłoże tragicznych zdarzeń i wszczyna krwawy bunt. Shiki, podobnie jak Sotoba, przechodzą do historii.

Równie egoistycznymi pobudkami kierują się Marsjanie ze wspominanej już wielokrotnie *Wojny światów*. Tak jak shiki poszukują stosownego miejsca, które mogliby przekomponować w nowe siedlisko. Mając znaczną przewagę technologiczną („czarny dym", „snopy światła"), bez trudu masakrują Ziemian i przyswajają kolejne połacie planety. Ludzkość ma zostać zmieciona z powierzchni globu, totalnie zgładzona i zapomniana.

Gwoli podsumowania i pewnego usystematyzowania przeprowadzonych analiz wypada raz jeszcze podkreślić, iż każda utopia nosi, mniej lub bardziej zakamuflowane, znamiona dystopii, która wpisuje się w kod ideologicznego dyskursu neoliberalizmu. Stanowi symboliczny filtr bezpieczeństwa: bohaterowie buntują się za nas, kreują alibi dla naszej świadomości, dzięki czemu możemy sobie pozwolić na pozostanie biernymi obserwatorami ich działań. Głównym założeniem utopii (dystopii) jest dyscyplinowanie, nierzadko także manipulowanie społeczeństwem pod pozorami haseł wolności, utrzymywanie go w ryzach za wszelką cenę, z włączeniem elementów eugeniki i eksterminacji grup zagrażających równowadze, a hierarchizacja zbiorowości neguje koncepcje równości.

Abstract

The principial purposes of the publication are: shedding some light on history, listing features of very popular literary topos and showing them in the context of thematically adequate literature (e.g. *The war of the worlds* H. G. Wells, *Brave New World* A. Huxley, *1984* G. Orwell and other), movies (e.g. *The purge*, *The Island*, *Matrix*), and most importantly in anime (*Shiki*, *Psycho Pass* and *Death Note*). Author of the article decided to focus on topic of utopianism, because there was very little research done by Poles in this field of study. The author tried to present a few different visions of utopia, point out the most important aspects of utopia and

compare them to movies and works of literature.

Bibliografia

1. E. Cioran, *Historia i utopia*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa 1997.
2. M. Foucault, *Bezpieczeństwo, terytorium, populacja*, przeł. M. Herer, Warszawa 2010.
3. A. Kowalska, *Od utopii do antyutopii*, Warszawa 1987.
4. J. Kulczycki, *Wyzwania psychologii humanistycznej*, [w:] „Konspekt, Pismo Akademii Pedagogicznej w Krakowie", nr 18, wiosna 2004.
5. S. Lem, *Fantastyka i futurologia*, t. 2, Kraków 1970.
6. J. Pieszczachowicz, *Utopia, antyutopia*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, pod red. A. Brodzkiej, M. Puchalskiej, Wrocław 1992.

Tomasz Rożkiewicz

„»Firefly« nie skończy się nigdy” – fenomen kultowego serialu

Problem ze sklasyfikowaniem tego serialu zaczyna się już u podstaw. Nie jest bowiem łatwym przypisanie go do konkretnego gatunku fantastyki. Po dokładniejszym zbadaniu można w nim odszukać elementy *space opery*[20], antyutopii czy dystopii. Wydaje się jednak, że najbardziej trafnym określeniem gatunkowym *Firefly* będzie *space western*, choć i on nie zawiera w swoich ramach całości tematycznej tej serii. Analizując serial o przygodach załogi „Serenity”, badacz staje również przed problemem jednoznacznego scharakteryzowania postaci. To właśnie członkowie kompanii kapitana Malcolma Reynolds'a swoimi zróżnicowanymi charakterami i ideologiami obrazują ambitne założenia twórców serialu, który jednak nie został uznany przez zarząd telewizji FOX za dobrą inwestycję. Pomimo tkwiącego w nim dużego potencjału , został zakończony na pierwszej serii złożonej z 14 odcinków, z których w FOX w latach 2002–2003 wyemitowano 11, w innej kolejności od tej, którą założyli twórcy. „Ojcem” serialu jest znany w kręgu fanów sciencefiction Joss Whedon, odpowiedzialny za kilka produkcji, które osiągnęły duży sukces (np. *The Avengers* czy *Toy Story*). Trzy lata później Whedon zdołał uzyskać wsparcie wytwórni Universal Studios i wyreżyserował film będący kontynuacją wątku fabularnego rozpoczętego w serialu. Film został zatytułowany *Serenity* i był ostatnią ekranową realizacją związaną z *Firefly*. Pierwsza część tytułu niniejszego artykułu jest cytatem zaczerpniętym z wypowiedzi Summer Glau, aktorki wcielającej się w River Tam – jedną z głównych postaci serialu –.

Bohaterowie i *fandom* – te dwie kategorie stały się w niniejszej rozprawie podstawą interpretacyjną serialu, będącego niezwykłym zjawiskiem w historii telewizji. Dziś jest to jedna z najbardziej rozpoznawalnych serii science fiction i, pomimo upływu lat, wciąż zdobywa rzesze nowych fanów, zafascynowanych doskonałymi kreacjami bohaterów i świata przedstawionego. Sekret *Firefly* tkwi w jego złożoności, którą dostrzegają kolejne pokolenia widzów. Sympatyzują oni z fikcyjnymi postaciami, „zaprzyjaźniają się” z nimi od momentu zapoznania z załogą statku „Serenity”, gdyż, jak twierdzi Zbigniew Kloch, „istota

[20] Por. L. Pułka, hasło „Space opera”, [w:] *Słownik literatury popularnej*, pod red. T. Żabskiego, Wrocław 1997, s. 400–401.

telewizyjnego serialu rozpatrywanego jako zjawisko socjologiczne polega między innymi na tym, że mamy złudzenie, że ktoś do nas do domu co pewien czas przychodzi” [21]. A bohaterowie tej serii na stałe zagościli w salonach wielu telewidzów.

Postaci występujące w serialu zdają się zupełnie od siebie różne, przez co cały czas dochodzi między nimi do kłótni, konfliktów czy utarczek słownych, które skutecznie łagodzi kapitan. Nie pomaga mu w tym jednak fakt, iż wszyscy są zamknięci w przestrzeni niewielkiego statku kosmicznego , stanowiącego jedyną barierę między nimi a bezkresnym wszechświatem, w którym, co potwierdzają słowa Jossa Whedona, dziewięcioro bohaterów widzi dziewięć różnych od siebie obrazów[22]. Twórcy serialu stworzyli mieszankę charakterów na tyle stabilną, żeby zapobiec wybuchowi indywidualności. Każda z głównych postaci ma swoje odrębne, niepowtarzalne cechy i temperament, jednak dostosowuje się do wspólnego życia w imię poświęcenia dla zarobku czy przygody. Dokładnie wokół tego skoncentrowana jest fabuła serialu: wokół przygód, zmagań, tak stabilizacji finansowej, jak i przeżycia w niebezpiecznym układzie gwiezdnym, w oddalonej o pięćset lat przyszłości. Załoga statku składa się z wyjętych spod prawa przemytników, którzy nie przejdą obojętnie obok możliwości szybkiego zarobku. Pomimo tego, iż akcja serialu została umieszczona w dość dalekiej przyszłości, bohaterowie używają broni palnej, ze wskazaniem na rewolwery. Powód takiego stanu rzeczy jest dość prozaiczny. Jak stwierdził sam Whedon, bohaterowie korzystają z archaicznej dla czasów im współczesnych broni nie dlatego, iż bardziej zaawansowany rynsztunek laserowy nie istnieje. Po prostu rzezimieszków poruszających się po obrzeżach układu gwiezdnego zwyczajnie na niego nie stać[23].

Kapitanem i właścicielem „Serenity” jest Malcolm Reynolds, weteran wojny o niepodległość, walczący po stronie „Niezależnych”, przez ubiór używany na polu bitwy zwanych inaczej „Browncoats”. Jego przeszłość kryje wiele niejasności, a cechy osobowości wskazują na skomplikowany charakter. Kapitan wciąż nosi wyróżniający się brązowy płaszcz, podkreślając tym samym swoją orientację polityczną, mimo że wojna została przez „Niezależnych” przegrana. Nazwa jego statku również związana jest z ową wojną, bowiem ostateczna jej bitwa odbyła się w Dolinie Serenity. Mal to człowiek porywczy, despotyczny i zdeterminowany, jednak wykazuje również niesamowitą lojalność wobec swojej załogi, dla której członków gotów jest zrobić prawie wszystko. Jest przy tym sprawiedliwy i interesowny, pomocny i cyniczny, zdolny do poświęceń i egoistyczny. Dzięki takiemu zestawowi,

---

[21] Z. Kloch, „*Dr House” – gra i semiologia,* Images, vol. X, nr 19, Poznań 2012, s. 164.
[22] B. Brioux, *Firefly series ready for liftoff* , [online:]. [dostęp 8 listopada 2014]. Dostępny w Internecie: http://jam.canoe.ca/Television/TV_Shows/F/Firefly/2002/07/22/734323.html. [dostęp 8 listopada 2014].
[23] *Ibidem*.

wzajemnie wykluczających się cech, jego działania są często nieprzewidywalne, zakrawające o szaleństwo i wymagające ogromnej odwagi. Uznaje się go za on jednego z najbardziej charakterystycznych antybohaterów w historii seriali. Należy w tym miejscu dodać, iż River Tamw jednej ze scen wypowiada kwestię, która została na długo w pamięci każdego odbiorcy. Uświadamia swojemu bratu, iż „Mal" zdrobnienie imienia kapitana – oznacza „zły".

Pozostałą część załogi stanowią: Zoe Washburne – zaprawiona w bojach wojowniczka, będąca w czasie wojny podkomendną Reynoldsa, jej mąż Hoban „Wash" Washburne – infantylny i obdarzony dużym poczuciem humoru znakomity pilot zasiadający za sterami „Serenity", Jayne Cobb – najemnik, którego głównym celem jest zarobek wszystkimi możliwymi sposobami, Kaywinnit „Kaylee" Frye – niezrównana kobieta-mechanik i jednocześnie jedna z najpozytywniej nastawionych do życia osób w całej serii, Derrial „Shepherd" Book – dowcipny, doświadczony i inteligentny kapłan z zagadkową przeszłością, Inara Sera – zarejestrowana towarzyszka, wynajmująca część statku w celu powiększenia swojej klienteli, i wreszcie rodzeństwo Tam – Simon i River. Simon porzucił karierę lekarza na jednej z centralnych planet, by uratować swą siostrę przed Sojuszem. River, jako genialne dziecko, została zwerbowana do specjalnej szkoły Sojuszu, w której przeprowadzano na niej eksperymenty, skutkujące zatarciem kontaktu z rzeczywistością i nabyciem kilku niezwykłych umiejętności.

W *Firefly* postaci kobiece nie ustępują mężczyznom – są silne, zdeterminowanei stanowią bardzo istotną część załogi. Załogi, będącej jednocześnie specyficzną formą rodziny, w której każdy ma swoją rolę do odegrania. Bez Zoe Mal prawdopodobnie nie zdołałby wykonać większości zleceń lub zginąłby próbując sprostać wymaganiom pracodawcy. Gdyby nie Kaylee, nie przetrwałaby „Serenity", która wymagała częstych napraw, stanowiących duże wyzwanie dla mechanika. Inara pomagała reszcie załogi wyjść z częstych opresji dzięki talentowi do odczytywania ludzkich intencji i swojemu statusowi społecznemu. Wyjątkiem wśród płci pięknej wchodzącej w skład załogi jest River, która potrzebuje ciągłego nadzoru, tak brata, jak i pozostałych bohaterów. Jest ona jednak postacią bardziej złożoną. Została jako dziecko zwerbowana przez Sojusz. W wieku siedemnastu lat trafiła na statek kapitana Reynoldsa w opłakanym stanie psychicznym spowodowanym przeprowadzanymi na niej eksperymentami. Nie potrafi sama poradzić sobie z prostymi czynnościami, jednak od czasu do czasu zaskakuje i zatrważa pozostałych swoimi umiejętnościami, wiedzą, zdolnościami ograniczonego czytania w myślach czy też niesamowitymi możliwościami w walce. Kilkakrotnie powtarza kwestię „żadna siła we wszechświecie nie jest w stanie mnie zatrzymać", co rodzi pytania o jej niezwykłe możliwości. Wzbudza jednocześnie

współczucie i strach, przez co żaden z bohaterów, poza jej bratem, nie potrafi jednoznacznie opisać swojego stosunku do niej.

Wartą wzmianki postacią, zważywszy na otoczenie, w którym funkcjonuje, jest Derrial Book, nazywany przez wszystkich „Shepherd" ze względu na swoją profesję. Nie oddala się od powierzonej mu misji, choć kilkakrotnie dochodzi do sytuacji, w których jego wiara wystawiona jest na próbę. Nie zmienia to faktu, iż Shepherd to bohater, który na pokładzie „Serenity" poszukuje możliwości dotarcia do dusz zbłąkanych na peryferiach układu gwiezdnego. Nie jest on jednak kapłanem namolnym i fanatycznym. Wręcz przeciwnie, cechują go wyrozumiałość, dobroć, chęć niesienia pomocy i poczucie humoru, choć często bywa też surowy w ocenach moralnych. Shepherd służy nie tylko duchową radą, ale w sytuacjach krytycznych wykazuje się też dużymi umiejętnościami w walce, zarówno wręcz, jak i przy użyciu broni palnej, co czyni z jego i tak niezbyt dobrze znanej przeszłości jeszcze większą zagadkę. Shepherd zdobył serca widzów przez swoją ludzką naturę, którą ukazał w momencie kryzysu wiary. Dostrzega on funkcjonowanie świata, rozumie istnienie „szarej strefy" moralnej, a przy tym odznacza się poczuciem humoru. Zostało to bardzo dobrze zobrazowane w scenie rozmowy między nim a kapitanem. Shepherd wypowiada w niej kwestię, która zapisała się w pamięci widzów serialu : „Jeśli dotkniesz tę dziewczynę, wylądujesz w specjalnym miejscu w piekle, zarezerwowanym dla pedofili i ludzi, którzy rozmawiają w kinie".

Jayne Cobb, najemnik, bohater Kantonu, posiadacz najsławniejszej wełnianej czapki we wszechświecie, jest zdecydowanie najmniej charakterologicznie złożoną postacią w *Firefly*. Kieruje się on własnym interesem w każdej sytuacji, w największym stopniu interesują go pieniądze i ocalenie własnego życia, a przy tym bywa prostacki, arogancki i podstępny. Jednakże i on ma swoją rolę do odegrania w historii załogi „Serenity". Jest świetnym żołnierzem i okazuje się przydatny w wielu wykonywanych przez załogę zleceniach. Sympatię widzów zyskuje swoją prostotą i twardym, szorstkim usposobieniem, które jednak zmienia w stosunku do towarzyszy. Wprowadza sporą dawkę humoru do serialu, choćby swoim prostolinijnym myśleniem i nieskomplikowaną ideologią. Bardzo zależy mu na tym, by zająć miejsce kapitana, jednakże wie, że reszta załogi nie pozwoliłaby mu na to. Potrafi negatywnie zaskoczyć, ale stara się odkupić moralnie naganne czyny na własny sposób. Przez chwilę zostaje nawet dowódcą statku, jednakże załoga szybko gasi jego despotyczne zapędy. W czasie swojej krótkiej kadencji kapitana Jayne wypowiada kwestię oddającą w kilku słowach jego charakter i usposobienie: „Wiesz, co to jest łańcuch dowodzenia? To łańcuch, po który pójdę i którym cię stłukę, jeśli nie będziesz mnie słuchał".

Na osobną wzmiankę zasługuje także „Serenity”, transportowiec klasy firefly, należący do Malcolma Reynoldsa. Nie bez powodu wymieniony przeze mnie został w tym miejscu statek kosmiczny. Należy on do grona bohaterów serialu tak samo zasłużenie, jak każda inna postać. „Serenity” oznacza spokój ducha – statek jest bastionem kapitana, niezależnością jego i załogi,źródłem dochodu, mieszkaniem, ale spełnia też inne role. Trudno to wytłumaczyć, jednakże Mal rozumie tę relację doskonale. Stwierdza on, że jeśli nie kochasz swojego pojazdu, będzie się on psuł i spadnie z nieba przy pierwszej okazji. Nie sposób nie zgodzić się, że istnieje jakaś niewytłumaczalna łączność pomiędzy człowiekiem a maszyną. Dostrzega ją również Kaylee, która traktuje „Serenity” jak przyjaciółkę, dba o nią i stara się utrzymać ją w powietrzu. Taka antropomorfizacja nie jest właściwa tylko jej. Jako autonomiczny, rozumny byt postrzegają statek też i inni członkowie załogi. Zarówno nazwa pojazdu, jak i tytuł serialu wskazują na ten rodzaj relacji.

Świat przedstawiony w *Firefly* jest niezwykle złożony. Już sama wizja przyszłości Whedona skłania do przemyśleń, gdyż jest… prawdopodobna. Językami używanymi na co dzień przez bohaterów są angielski, dziś międzynarodowy, i mandaryński – dialekt chińskiego. Jako że Chiny są obecnie jednym z najprężniej rozwijających się mocarstw, taki pomysł zdaje się uzasadniony. Oczywiście, są w *Firefly* obecne statki kosmiczne, ale nie ma innych ras czy potworów, bohaterowie nie podróżują po całym wszechświecie, a jedynie po układzie gwiezdnym, co wydaje się realną wizją oddalonej o pięćset lat przyszłości. Dodatkowo umiejętności czytania w myślach posiadane przez River są określane przez „Washa” jako element przynależący do science fiction, co jego żona kwituje jednak argumentem, że poruszają się statkiem kosmicznym. Istnieją bieda i bogactwo, silni i słabi, Sojusz będący supermocarstwem na skalę międzyplanetarną i nie zgadzający się z rządem renegaci. Każdy aspekt tego serialu wydaje się spójny, często widz wychwytuje pewne elementy świata, które wzbogacają jego realizm. Przykładem niech będzie wtórne wykorzystywanie przedmiotów, jak chociażby szklanych butelek, mających drugą szansę jako naczynia, w których podaje się drinki w barze na jednej z obrzeżnych planet. Każdy z mieszkańców tychże planet radzi sobie jak może, mając bardzo niewiele możliwości. W świecie, gdzie rządzi prawo silniejszego, a wpływy Sojuszu są ograniczone, załoga „Serenity” często otrzymuje zlecenia. Takiej kreacji świata nie można, co prawda, zaliczyć do oryginalnych, jednak potencjalna autentyczność tej wizji jest trudna do zanegowania. Jej atrakcyjność dobrze obrazuje popularność *Firefly* możliwa do zaobserwowania chociażby w wypowiedzi internauty ze strony internetowej poświęconej usłudze od Google:

> Wyobraź sobie serial o przygodach Hana Solo (ale bez licencji na Gwiezdne Wojny), pomieszaj science-fiction z westernem, dodaj do tego charakterystyczne, barwne postacie i inteligentny scenariusz i… jeszcze to czytasz? Czemu już nie zamawiasz Blu-ray z serialem?[24].

Jak stwierdza Samuel Nowak, „telewizja nie potrzebuje […] swoich rzeczników w postaci różnej maści ekspertów i znawców. Ma bowiem swój najdroższy skarb: miłość zawsze wiernych widzów”[25]wielbicieli „” . Poświęcenie i przywiązanie miłośników przygód załogi „Serenity” obrazuje również cytat z tej samej strony internetowej: „Jesteśmy Browncoats: Przegraliśmy wojnę, ale to nie znaczy, że staliśmy po złej stronie. I powstaniemy raz jeszcze”(„We're Browncoats: we may have lost the war, but that doesn't mean we were on the wrong side, and we WILL rise again”)[26]. Wypowiedź ta łączy w sobie kwestie bohaterów , ale odnosi się też do niezachwianej wiary fanów w powrót ich ulubionej serii na ekrany. Zważywszy na to, iż od daty zdjęcia *Firefly* z anteny minęło kilkanaście lat, taka więź wydaje się wręcz nieprawdopodobna. A jednak każdy, kto obejrzał serial choć raz, nawet jeśli nie wypowiada się o nim z podobnym pietyzmem, potrafi zrozumieć wpływ, jaki tak produkcja wywiera na odbiorcę.

Również w Polsce funkcjonuje *fandom* skupiony wokół *Firefly*. Zgrupowanie to nosi nazwę „Browncoats of Poland” i aktywnie współpracuje z organizacjami charytatywnymi, organizatorami konwentów poświęconych fantastyce czy też z innymi *fandomami* skupionymi wokół serialu o załodze „Serenity”. Jedną z najciekawszych inicjatyw „Browncoats of Poland” jest *Świetlik w ciemności*[27]– i *Chłopcy*[28]. Ilustracje do niej stworzyła Magdalena Babińska, znakomitay graficzkak, zajmującay się w dużej mierze literaturą dla najmłodszych. *Świetlik w ciemności*, dzięki zaangażowaniu „Browncoats of Poland”, został przełożony na język angielski (pod tytułem *Firefly in the darkness*) i jest reklamowany oraz rozprowadzany na wielu międzynarodowych konwentach, w tym, na największym na świecie: Comic – Con’ie w San Diego w Kaliforni.

Jakub Bożek, który postanowił zbadać rolę seriali w popkulturze stwierdza, iż:

---

[24] M. Gajewski, *Google Wave: żegnamy absolutnie bezkonkurencyjną usługę,* [online:] http://www.spidersweb.pl/2012/05/google-wave-zegnamy-absolutnie-bezkonkurencyjna-usluge.html [dostęp 10 listopada 2014].

[25] S. Nowak, *Przeciw estetyzacji. Kilka uwag na marginesie pisania o telewizji jakościowej*, [w:] *Władcy torrentów. Wokół angażującego modelu telewizji*, pod red. M. Major i J. Bucknall-Hołyńskiej, Gdańsk 2014, s. 210.

[26]Oficjalna strona zgrupowania „Browncoats”, [online]. Dostępny w Internecie: http://www.browncoats.com/index.php?ContentID=42e7e88e69ab5 [dostęp 10 listopada 2014].

[27]*Ibidem*.

[28] Vide:. J. Ćwiek, *Chłopcy*, Kraków 2012.

> „fani angażują się na wiele różnych sposobów: piszą alternatywne scenariusze, remiksują stare odcinki i wydobywają z nich nowe znaczenia, wymieniają się informacjami i tworzą całe kompendia wiedzy o ulubionych tytułach. Jeszcze inni tłumaczą napisy, całkowicie za darmo, a potem bezinteresownie udostępniają je w sieci”[29].

Poszczególne zgrupowania widzów na całym świecie, oprócz udostępniania napisów i tworzenia tematycznych witryn internetowych, żyją w myśl maksymy serialowych „Browncoats”: „Jeśli nie możesz biec, czołgaj się. Jeśli nie możesz się czołgać znajdź kogoś kto cię poniesie, zaopiekuje się tobą” („If you can't run, you crawl. If you can't crawl – you find someone to carry you”). Właśnie to czyni z fanów *Firefly* jednych z najbardziej niesamowitych miłośników serialu telewizyjnego – przyjęli oni motto fikcyjnego zgrupowania i pomagają na całym świecie ludziom słabszym., nie potrafiącym poradzić sobie samemu. Choć fani nie są integralną częścią serialu, to, jak pisze Nowak: „jeśli tylko wysłuchać ich uważnie, okazują się biegłymi teoretykami telewizji. Znają jej konwencje, gatunki i style. Są twórcami dzięki pracy swojej wyobraźni i nikt nie odbierze im autorskiego udziału w tworzeniu telewizyjnego doświadczenia”[30]. Ich działania obrazują efekt, jaki dana produkcja wywarła na odbiorcachów. A *Firefly* wpłynął na ludzi na całym świecie, stał się czymś więcej niż rozrywką. Stał się integralną częścią życia wielu telewidzów, którzy nawet po upływie ponad dekady wciąż wierzą w idee w nim prezentowane i w jego powrót, który jednak zdaje się pozostawać obecnie w sferze marzeń. Na pocieszenie zostaje fanom jednak kilka innych produkcji, które pomagają złagodzić ich niezadowolenie. W uniwersum *Firefly* powstają komiksy, fanowskie produkcje filmowe, gry fabularne, a niedawno zapowiedziana została gra komputerowa z gatunku MMO, której fabuła ma rozgrywać się w świecie serialu o załodze „Serenity”.

Abstract

Firefly is a science-fiction TV show made by FOX. It permanently etched in the history of the genre, as one of the best and the shortest broadcast series. FOX produced and aired one season, there have been eleven episodes, after which further emissions has been cancelled. Today, 12 years after the first appearance of *Firefly* on TV, it still wins new fans, extremely faithful and commited. This paper is an attempt to answer the question about the source of the phenomenon of the series. One of the elements considered in terms of attractiveness for the viewer are the characters of *Firefly*, and a reflection on the popularity of the series has been supplemented by the analysis of the various parts of the world presented

[29] J. Bożek, *Popkultura się liczy,* [w:] *Seriale. Przewodnik krytyki politycznej*, Opracowanie zbiorowe, Warszawa 2011, s. 300–301

[30] S. Nowak, *op. cit.*, s. 211–212.

and solutions in it that are applied by creators of the show. The final conclusions relate to the show's success on the international stage, his short, but interesting history and massive fandom.

Bibliografia

1. Bożek J., *Popkultura się liczy*, [w:] *Seriale. Przewodnik krytyki politycznej*, Opracowanie zbiorowe. Zespół Krytyki Politycznej, Warszawa 2011.

2. Brioux B., *Firefly series ready for liftoff* , [online:]. [dostęp 8 listopada 2014]. Dostępny w Internecie: http://jam.canoe.ca/Television/TV_Shows/F/Firefly/2002/07/22/734323.html. [dostęp 8 listopada 2014].

3. Ćwiek J., *Chłopcy*, Kraków 2012.

4. Ćwiek J., *Kłamca*, Lublin 2005.

5. Ćwiek J., *Świetlik w ciemności*, Wrocław 2013.

6. Gajewski M., *Google Wave: żegnamy absolutnie bezkonkurencyjną usługę*, [online:]. [dostęp 10 listopada 2014]. Dostępny w Internecie: http://www.spidersweb.pl/2012/05/google-wave-zegnamy-absolutnie-bezkonkurencyjna-usluge.html. [dostęp 10 listopada 2014].

7. Kloch Z., *„Dr House" – gra i semiologia*, „Images", vol. X, nr 19, Poznań 2012.

8. Nowak S., *Przeciw estetyzacji. Kilka uwag na marginesie pisania o telewizji jakościowej*, [w:] *Władcy torrentów. Wokół angażującego modelu telewizji*, pod red. M. Major i J. Bucknall-Hołyńskiej, Gdańsk 2014.

9. Oficjalna strona zgrupowania „Browncoats", [online:]. Dostępny w Internecie: http://www.browncoats.com/index.php?ContentID=42e7e88e69ab5 [dostęp 10 listopada 2014].

10. Pułka L., hasło „*Space opera*", [w:] *Słownik literatury popularnej*, pod red. T. Żabskiego, Wrocław 1997.

Kinga Panasiuk-Garbacz

"Herkules" jako serialowy fenomen kina amerykańskiego

Przedmiotem mojego wystąpienia będzie analiza amerykańsko-nowozelandzkiego serialu telewizyjnego *Hercules: The Legendary Journeys* (znany w Polsce jako *Herkules*), która pozwoli wyjaśnić jego niezmiennie dużą popularność. Film emitowany był przez cztery lata, od 1995–1999, ale stale powraca na ekrany telewizyjne. Cykl składa się z ponad stu odcinków, co stanowi łącznie sześć sezonów ukazujących przygody greckiego bohatera. Każda część poświęcona została odrębnej przygodzie Herkulesa – fabuła serialu nie przybrała formuły przyczynowo-skutkowej. Dzięki takiej strukturze filmu widz został pozbawiony, towarzyszącego przy oglądaniu serii, oczekiwania na kolejny odcinek i rozwiązanie akcji, a więc pewnego rodzaju gry z odbiorcą, której naczelną zasadą jest dozowanie emocji i wrażeń oraz przerwanie akcji w najmniej oczekiwanym momencie. Z drugiej strony możliwe jest oglądanie tego serialu bez zachowania kolejności odcinków.

W zadaniach, z którymi musi zmierzyć się śmiałek, można dostrzec podobieństwo do mitologicznych prac Herkulesa. Mimo tego, że ich liczba oraz motywacja są zupełnie inne niż te, które znamy z opowieści mitologicznych, to nie sposób nie powiązać każdorazowej interwencji w imię dobra z mitologicznym wzorem. Herkules wprowadza do swojej krainy amerykańską demokrację, a broniąc jej staje się kimś w rodzaju prototypu prezydenta.

Przedstawienie głównego bohatera

Tytułowego bohatera poznajemy już w początkowych minutach pierwszego odcinka. Chociaż przychodzi niewiadomo skąd, to czas jego pojawienia się jest bardzo oczywisty i przewidywalny. Jesteśmy świadkami nocnej napaści na okoliczną karczmę, gdzie kilkunastu opryszków zakłóca spokojne życie mieszkańców. Sytuacja wydaje się dramatyczna; naczelny wódź rzezimieszków grozi nożem pewnej kobiecie, być może barmance, a tuż obok na swoją śmierć oczekuje przygotowany do powieszenia mężczyzna, pod którym krzesło (potęgując napięcie) nieustannie się chwieje. W decydującej chwili, kiedy wyrok ma zostać wykonany a krzesło podtrzymujące nogi nieszczęśnika zostaje przewrócone, wchodzi on – stróż prawa. Niczym szeryf z Dzikiego Zachodu jednym kopnięciem otwiera znane z westernów

wahadłowe drzwi do karczmy. Przy tej okazji poznajemy również wiernego przyjaciela Herkulesa – Jolaosa. Przebieg bijatyki nie pozostawia wątpliwości kim jest ów tak odważny śmiałek. Jednak jakby ktoś z widzów nie rozpoznał w Kevinie Sorbo Herkulesa, przedstawi nam go wszechwiedzący narrator: „Tylko jeden człowiek mógł stawić czoła ich (bogów) potędze – Herkules. Był obdarzony siłą, jakiej nie znano na świecie, większą moc miało tylko jego serce (…) wszędzie gdzie działo się zło, gdzie cierpieli niewinni pojawiał się on - Herkules" słyszymy.

Po takim przedstawieniu bohatera następuje zmiana w sposobie kreacji wydarzeń. Okazuje się, że tak dzielny, silny i wydaje się, że niczym nie poskromiony Herkules, zostaje doświadczony przez los – Hera zabija jego żonę i dzieci. Ten moment staje się katalizatorem dalszych wydarzeń, początkowego wyciszenia, zwątpienia i wycofania się z pełnionej funkcji oraz późniejszy wyczekiwany przez widzów i bohaterów *come back*. Taki układ fabularny wpływa na budowanie wizerunku greckiego śmiałka głównie jako domatora, który dla swojej rodziny i jej bezpieczeństwa gotów jest zapłacić najwyższą cenę. Herkules nie jest ani lekkoduchem bawiącym się z nimfami, ani nie jest też osiłkiem znudzonym życiem na Olimpie, jak w filmie *Herkules w Nowym Jorku*. Bohater już na samym początku zyskuje sympatię widzów właśnie przez klarowność i nieskazitelność charakteru.

Twórcy serialu zaproponowali inny (niż mitologiczny) wizerunek Herkulesa. Tylko imię i atrybut siły łączą bohatera z tradycją starożytną, natomiast cała reszta jest amerykańską przestrzenią antyczną. Takim antykiem *made in USA*, w którym bohater i mity zostały spreparowane przez kulturę masową i fabrykę snów. Wizerunek Herkulesa, który łączy cechy amerykańskich superbohaterów i szeryfa z Dzikiego Zachodu, sprostał oczekiwaniom widzów i spodobał im się. Jest nieludzko silny, ale serce ma wrażliwe jak dziecko. Jest kochliwy i naiwny, a jego postępowaniom brakuje logiki, np. walczy pięściami podczas gdy nosi broń, ale nie to jest najważniejsze. Naczelną zasadą, którą kierowali się twórcy serialu jest rozrywka o schemacie 'broń w dłoń i goń', mniej ważne jaką broń, czy jest to deska, łuk, miecz albo pięści. W każdym odcinku powielana jest ta sama struktura, działają te same reguły. Najważniejsze, aby była obecna pogoń za złoczyńcą oraz tryumf niepokonanego herosa.

Herkules a popkultura

1. Marketing i reklama

Wizerunek Herkulesa w rozpiętej czy też rozerwanej bluzce, skórzanych opinających ciało spodniach i rozpuszczonych włosach stał się ikoną obiegowego portretu Herkulesa. Jak

pisze Noël Caroll w „Filozofii sztuki masowej": „W Stanach Zjednoczonych sztuka masowa stanowi znaczną część wspólnoty kulturowej"[31]. I ma to bezpośrednie przełożenie nie tylko w tym konkretnym serialu, ale w najnowszych *blockbusterach*, modzie, jak też teledyskach.

Słowa Roberta Taperta (producenta serialu), są jednoznaczne i nie pozostawiają żadnych złudzeń - serial ma być rozrywką:

> „Naoglądaliśmy się tych starych filmów i wiedzieliśmy: u nas nie będzie napuszonych dialogów i facetów w togach. Więc wymyśliliśmy nasz złoty wiek na zielonej trawce Nowej Zelandii. Herkules nie jest siłaczem wpadającym w szał. To miły facet, z którym chętnie pójdziesz na piwko"[32].

Herkules jako *hand-shake boy* chętnie uściśnie dłoń, ale też pogrozi palcem, gdy sytuacja będzie wymagała jego interwencji. Wszystkie bijatyki, których jesteśmy świadkami, również nie mają wiele wspólnego z powszechnym myśleniem o antycznych potyczkach lub bitwach. Wymiana ciosów gołymi pięściami, fruwające stoły, krzesła i deski są dość współczesną rozrywką, obecną chociażby na tzw. zabawach w remizach strażackich. Dobrym dopełnieniem obrazu tych karczmarskich pijatyk byłoby tło muzyczne i piosenka *Go go Power Rangers* (serial *Power Rangers* emitowany był od 1993 roku, czyli dwa lata przed serialem), którą twórcy serialu pominęli.

Cykl został wyreżyserowany zgodnie z zasadami kultury masowej a jego jarmarczność widać w każdym elemencie. Co jakiś czas Herkulesowi ukazują się na niebie duże oczy Hery, które niczym Wielki Brat (*Big Brother*) będą spoglądały na poczynania bohaterów przez wszystkie odcinki serialu. Można też powiedzieć, że jest to oko Saurona z *Władcy Pierścieni* lub współczesna kamera z supermarketu rejestrująca obraz a czasem i dźwięk.

Wpływ popkultury na serial uosabia się także w postaci podążającego za modą handlarzyny. Po zupełnie okazyjnych cenach sprzedaje togi, których nikt nie kupuje. Mało tego, że jest handlarzem, to jeszcze zgodnie ze współczesną zasadą mobilności i wszechstronności oferuje Herkulesowi swoje usługi w dziedzinie pijaru, projektowania ubrań oraz reklamy. Mówi „pamiętaj publika bywa zmienna". Nawiązuje tym samym do wszechobecnego marketingu oraz polityki firm reklamowych. W dzisiejszej kulturze masowej wszechobecna jest promocja produktu oparta na wizerunku znanej osoby, bądź też tzw. serie limitowane produktów noszących imię np. sławnego piłkarza czy piosenkarki. W ten sam sposób działa handlarz, który próbuje wciągnąć bohatera, *notabene* greckiego herosa, potomka boga, w machinę reklamy i wykorzystując jego wizerunek dużo zyskać.

[31] N. Carroll, *Filozofia sztuki masowej*, przeł. Mirosław Przylipiak, słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 2011 s. 11.
[32] A. Szczygieł, *Starożytność made in USA,* [w:] „Film", 12/2002, s. 74.

Herkules jest przykładem typowego postmodernistycznego serialu amerykańskiego, w którym zatarciu uległa granica między tym, co uważane za kulturę wysoką a kulturę niską, tu popkultura dominuje. Podobnie jak w filmie *Młody Herkules* (będących *prequelem* serialu) bohaterowie biorą udział w konkursach jedzenia kiełbasy, piją piwo, jak też załatwiają swoje sprawy w lokalnym banku. Herkules dzierżąc w dłoni łuk niczym Robin Hood, przemierza puszcze stając na straży porządku. Skojarzenia greckiego boga z szeryfem, gwiazdą amerykańskich westernów, także nie są bezpodstawne, o czym świadczy już pierwszy moment, w którym poznajemy bohatera. Do pełnego obrazu brakuje tylko kolta, konia i gwiazdy szeryfa – spodnie skórzane Herkules już posiada.

Być może serial został oparty na zamyśle odwrotnym niż *Herkules w Nowym Jorku* z Arnoldem Szwarzeneggerem w roli głównej. W tejże produkcji Herkules, znudzony sielanką na Olimpie, trafia do kipiącego życiem Nowego Jorku i jak się możemy spodziewać, różnice wynikające z dwóch porządków są powodem wielu gagów i wszechobecnego komizmu. W przypadku serialu jest trochę odwrotnie, gdyż to sposób myślenia oraz język postaci są nader współczesne i nie korelują z rzeczywistością zastaną. Inaczej mówiąc treść, która zostaje widzom przekazana nie współgra z formą, i wydaje się, że jest to ten komponent, który pozwala mówić o antyku *made in USA*. Obrazują to także słowa aktorki, która wcieliła się w jedną z bohaterek – Xenę: „Niezbyt dużo wiem o całej tej mitologii, bo, prawdę mówiąc, w naszym serialu wcale nie o to chodzi”[33].

2. Amerykański superbohater

Charakteryzacja Kevina Sorbo łudząco przypomina tytułową postać z amerykańskiego serialu animowanego *He-Man i Władcy Wszechświata*, emitowanego w latach 1983–1985. Podobna fryzura, twarz, miecz, a czasem i strój. Czy to podobieństwo amerykańskiej wersji greckiego herosa do najsilniejszego człowieka we wszechświecie jest przypadkowe? Przecież nie tylko wygląd zewnętrzny łączy obu bohaterów, ale również pełniona misja, pomysłowość, siła oraz znakomite pochodzenie.

Postać serialowego Herkulesa miała wpisać się w funkcjonujący w amerykańskim społeczeństwie format superbohatera. Gdy przeanalizujemy historię filmowych herosów okaże się, że Amerykanie wśród swoich ‘manów’ mieli już Supermana, Człowieka Nietoperza – Batmana, Człowieka Pająka – Spider-Mana, He-Man’a i kreacja Kevina Sorbo, którą zamiast Herkulesem można określić ‘Muscle-Man’ lub po prostu ‘Strong-Man’. Herkules

---

[33] *Ibidem*, s. 75.

stworzony przez Kevina Sorbo scala atrybuty wszystkich superbohaterów, nawet gdy są one przeciwne. Dla porównania: Superman był kosmitą w czerwonych majtkach i niebieskiej pelerynie; biorąc pod uwagę mitologiczne pochodzenie Herkulesa nie powinno być wątpliwości, że pochodzi on z innego wymiaru – istotnie, dla Amerykanów może być kosmitą. Batman był bohaterem pozbawionym nadprzyrodzonych mocy i Herkules również z niej nie korzystał. Siła Spider-Mana wynikała z sił zewnętrznych, niezależnych od niego podobnie jak siła Herkulesa – był synem Zeusa, nie miał wpływu na swoje pochodzenie.

3. Antyk w wersji *fantasy*

Zdjęcia nagrywano w malowniczej scenerii Nowej Zelandii a czasoprzestrzeń zaproponowana przez twórców serialu jest bliższa średniowiecznej niż starożytnej, a w konsekwencji do założeń *fantasy*. I w takiej też kategorii można byłoby analizować serial – opowieść *fantasy*, której bohaterem jest śmiałek o imieniu Herkules. W strukturze fabularnej filmu widzimy w jaki sposób realizują się konkretne komponenty gatunku, np. *quest,* czyli misja jaką bohater podejmuje w celu przywrócenia porządku w świecie. Motyw misji zazwyczaj występuje razem z motywem walki, której Herkulesowi nie można odmówić. Kolejnym ważnym elementem gatunku *fantasy* jest dualistyczna wizja świata oraz opozycja Dobra i Zła, jako pewnych sił wynikających z porządku nadrzędnego, co także dość wyraźnie zostaje zarysowane w serialu *Herkules*, chociażby wszechobecne duże, błyszczące oczy Hery. Wielowątkowa struktura opowieści także zostaje zrealizowana, gdyż odcinki mimo tego, że nie rysują linii przyczynowo-skutkowej, to jednak tworzą serial, który spaja multiuniversum jakim jest główny bohater – Herkules. Można także mówić o spełnieniu kolejnych ogniw *fantasy*, którym są np. charakterystyczni bohaterowie, znamienne nazwy, magia, jak też rzeczywistość przedstawiona, w której poziom technologii kojarzy się z epoką średniowiecza. W rezultacie bohaterowi bliżej jest do Robin Hooda, czającego się na przeciwnika w puszczy i pojawiającego wtedy, gdy dobro jest zagrożone, niż do greckiego herosa. Tak jak powiedział producent filmu: „To miły facet, z którym chętnie pójdziesz na piwko”.

4. Pojęcie atrakcyjności w latach dziewięćdziesiątych a estetyka antycznego piękna

Osobnym zagadnieniem, które wymaga szerszego omówienia jest pojęcie piękna lat dziewięćdziesiątych. Takie wyjaśnienie pozwoli odpowiedzieć na pytania związane z transformacją filmowego wizerunku Herkulesa od pierwszych koprodukcji amerykańsko-włoskich z Lou Ferigno w roli głównej. O ewolucji piękna pisał m.in. Umberto Eco w *Historii piękna*, mówiąc o pięknie konsumpcji, Zbigniew Melosik w *Kryzysie męskości*

oraz autorzy książki *Jak kreować marki, które pokocha pokolenie Y* Van den Bergh Joeri, Behrer Mattias.

O greckich proporcjach pisze Ernst Hans Gombrich w książce *O sztuce*: „(…) Nie ma żywego ciała tak całkowicie symetrycznego, dobrze zbudowanego i pięknego jak te w greckich posągach (…) Są to istoty z innego świata (…)”[34]. We współczesnej kulturze masowej obserwujemy chęć urzeczywistnienia tego wyimaginowanego kanonu piękna. Cielesność w starożytności była jedynie opakowaniem dla piękna duchowego. Grecy żyli zgodnie z pojęciem *kalokagathia, kalos kagathos* czyli piękny i dobry. A cnota, jaką było dobro, wymagała idealnego opakowania. Jak pisze Umberto Eco: „(…) rzeźba grecka (…) poszukuje raczej piękności idealnej, tworząc syntezę ciał żywych, przez które wyraża się piękno psychofizyczne, harmonizujące duszę z ciałem, czyli piękno form i dobroć ducha; jest to ideał *kalokagathia*"[35].

Dziś to mass media kreują kanony piękna, w starożytności czyniły to najniższe warstwy społeczne – artyści. Kształtowali oni poczucie estetyki u najbogatszych. Kult ciała, rozumiany jako demonstracja siły i muskulatury, obecny jest w filmach, których bohaterem stał się właśnie Herkules. Nie jest on już tylko mitologicznym herosem, ale ucieleśnieniem marzeń i pragnień o idealnej sylwetce.

Zbyszko Melosik w książce *Kryzys męskości w kulturze współczesnej* zauważa, że dzisiejsze czasy wyznaczają nowe kryteria męskości. Muskularne ciało straciło swoje wcześniejsze znaczenie, więc prezentacja i dążenie do muskulatury kulturysty wyraża pewnego rodzaju tęsknotę za tym, co dawne. Jest także reakcją na feminizację kultury:

> „Poza tym ma być antidotum zarówno na typowe dla współczesności kwestionowanie tradycyjnych sposobów >>wizualizacji<< męskości, jak i na >>rozproszeni<< normy heteroseksualności (w tekstach kultury popularnej męskość, jak pokazano wcześniej, jest coraz częściej „miękka” i płciowo nieokreślona). Mówiąc krótko: konstruowanie muskularnego ciała stanowi odpowiedź na kryzys męskości”[36].

Zadaniem współczesnej kulturystyki jest nawet dbanie nie tylko o rozwój mięśni, ale i ducha, „sylwetka dzisiejszego kulturysty jest bez wątpienia odpowiednikiem ideału wyznawanego przez Greków”[37]. Herkules stał się pewnego rodzaju symbolem męskości mimo tego, że w mitologii był biseksualny. Teraz heros ma indywidualnego doradcę do spraw

---

[34]E.H. Gombrich, *O sztuce*, Arkady, Warszawa 1997, s. 103-104.
[35]U. Eco, *Historia piękna*, przeł. A. Kuciak, Rebis, Poznań 2005, s. 45.
[36] Z. Melosik, *Ibidem,* s. 131.
[37]*Muscle &Fitness*, VIII, X 1995 za Z. Melosik, *Kryzys męskości w kulturze współczesnej*, Oficyna Wydawnicza "Impuls", Kraków 2006, s. 133.

wizerunku.

Polska badaczka Urszula Kluczyńska pisząca o męskości, jako kategorii kultury, rozróżnia trzy współczesne modele mężczyzny i są to: ‘Mężczyzna Tradycyjny’ charakteryzujący się tradycyjnym podejściem do cielesności. Drugi model to ‘Nowy Mężczyzna’ - „bardziej nacechowane seksualnie przedstawienie męskiego ciała, wykorzystujące kody tradycyjne kojarzone z przedstawieniami kobiecości”.[38] Jest to mężczyzna korzystający z zabiegów kosmetycznych, chirurgii plastycznej. Jak twierdzi brytyjska badaczka kultury Rosalinde Gill nowy mężczyzna nie istnieje w realnym świecie, jest konstruktem medialnym.[39] Trzeci typ ‘Nowy Facet’ jest alternatywą do Nowego Mężczyzny. Nowy Facet to hedonista, przedmiotowo traktujący kobiety, miłośnik piwa, piłki nożnej i kobiet bez aspiracji.[40] Filmowy Herkules stał się hybrydą wszystkich powyższych typów.

O formule serialu słów kilka

O ewolucji kultury amerykańskiej wspomina Henry Jenkins w książce *Kultura konwergencji*: Wiek XIX „można by określić wiekiem miksowania, dopasowywania i łączenia tradycji ludowej czerpanej z różnych grup autochtonów i imigrantów”[41] natomiast „Historię sztuki amerykańskiej w XX wieku można opowiedzieć w kategoriach zastępowania kultury ludowej przez mass media”[42], co wydają się czynić twórcy serialu, którzy miksując wątki mitologiczne z rewolucją kulturową obecną w latach dziewięćdziesiątych, stworzyli film o Herkulesie.

Henry Jenkins pisząc o ewolucji serialowej formy zauważa zmianę: z luźno powiązanych ze sobą odcinków powstają spójne serie. W związku z tym nastąpiło przeprofilowanie odbiorcy z biernego oglądacza do świadomego uczestnika seansu. Twórcy tych produkcji wymuszają u widza pewnego rodzaju aktywność. Dzięki temu powstają platformy medialne i grupy społecznościowe zainteresowane serialem, jego fabułą, jak też głównymi bohaterami. I właśnie temu zaangażowaniu Jenkins poświęca dużo uwagi. Badacz wymienia dwa modele serialu, jeden oparty na ramówce (*eppointment-based model*) i drugi

---

[38] Nixon, *Hard Looks: Masculinities, Spectatorship and Contemporary Consumption*, London: UCL, 1996, s. 3 za U. Kluczyńska *Wizerunki męskości w mediach* [w:] *Wymiary kobiecości i męskości. Od psychobiologii do kultury*, red. B. Bartosz, Eneteia, Warszawa 2011, s. 150.

[39] R. Gill, *Power ant the production of subject: A genealogy of the New Men and New Lad*. WiB. Benwell (red.) *Masculinity and Men's Lifestyle Magazines*, WiB Oxford Blackwell Publishing, s. 34-55 za U. Kluczyńska, *op.cit.* [w:] *Ibidem*, s. 153.

[40] R. Gill, *op.cit.* s. 47 za U. Kluczyńska *op.cit*, 91-111 [w:] *Ibidem*, s.155-156.

[41] H. Jenkins, *Kultura konwergencji: zderzenie starych i nowych mediów,* tł. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Wyd. Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2007. s. 133.

[42] *Ibidem*, s. 133.

model angażujący (*engagement-based model*), którego formuła kształtowała się od lat osiemdziesiątych dwudziestego wieku.

Według Jenkinsa:

> „(…) publiczność w grupie jest w stanie przetworzyć znacznie więcej informacji niż indywidualni, wyizolowani widzowie. To fundament tego co Pierre Levy nazywa inteligencją kolektywną (*collective intelligence*) – chodzi o doraźne społeczności skupiające jednostki wokół wspólnych obiektów zainteresowania, które wspólnie gromadzą wiedzę poprzez wspólne dyskusje nad rozwiązaniem zagadek serialu, stawianie tez i pytań. Nie chodzi tylko o to, by dzięki takim praktykom poradzić sobie z wyzwaniami, które rzucają nam seriale w rodzaju *Zagubionych*. Widzowie poszukują tego typu programów także jako sposobu na ćwiczenie swoich zdolności i kompetencji oraz metody podtrzymywania poczucia zaangażowania społecznego. Nowa telewizja polega na tworzeniu programów, które mają być dyskutowane, a żeby to osiągnąć, muszą być intrygujące i rzucać wyzwania, muszą dostarczać widzom zagadek i tematów do dyskusji – musi to być coś, co członkowie zbiorowości mogą ze sobą dzielić."[43]

Odpowiedź na pytanie, do którego modelu należałoby zakwalifikować serial *Herkules,* jest dość oczywista. Należy wykluczyć model angażujący widza, gdyż transmitowany w latach dziewięćdziesiątych serial nie tworzy cyklu, każdy odcinek jest odrębną całością.[44] Serial nie rzuca wyzwania widzom, nie dostarcza zagadek, skierowany jest do ogólnej widowni – do widza masowego, który w telewizji szuka wyłącznie rozrywki. Levy sugeruje, że „rozróżnienie pomiędzy autorami i czytelnikami, producentami i widzami, twórcami i interpretatorami zatrze się"[45]. Czy nie stało się tak w przypadku *Herkulesa*? Czy możemy mówić o granicy między pracą twórcy a oczekiwaniami odbiorcy oraz między mitologią a popkulturą? Nie, dlatego, że założeniem filmu nie była mitologia, ale spójny fabularnie serial, którego spoiwem będzie bohater, występujący w tej samej rozpiętej koszuli i spodniach przez ponad sto odcinków. Celem filmu miała być lekka rozrywka, co przyznają jego twórcy.

Herkules reprezentuje taki rodzaj serialu, w którym to każdy z odcinków był luźno powiązany z poprzednim. Nie wymuszało to od widza umiejętności zapamiętywania wątków, które się wydarzyły, jak też oczekiwania na rozwiązanie konfliktu, który w decydującej chwili został przerwany końcowymi napisami odcinka. Serial pozbawiony jest charakterystycznej dla opery mydlanej ramówki, w której przypominana była fabuła poprzedniego odcinka, tak aby mniej uważny widz mógł zachować ciągłość fabularną cyklu. Według Jenkinsa

---

[43] *Seriale. Przewodnik krytyki politycznej*, red. Zespół Krytyki Politycznej, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2011, s. 34-35.

[44] Odcinki modelu angażującego zazwyczaj kończą się w momencie decydującym, w punkcie kulminującym przez taką konstrukcję widz zostaje zaangażowany w oglądanie kolejnych odcinków. Miało to szczególne znaczenie wtedy, kiedy obejrzenie kolejnego odcinka serialu wymagało zorganizowania wolnego czasu w określonym terminie. W dzisiejszej dobie, gdy wszystko można obejrzeć na kanałach You Tube oraz VOD i innych platformach często zapominamy o ówczesnych ograniczeniach technologicznych, np. o nagrywaniu filmów na kasety VHS (gdy magnetowid był dostępny).

[45] H. Jenkins, *op. cit.*, s. 95.

uczynienie każdego odcinka odrębną całością ograniczyło możliwości narracji. [46] Taka formuła serialu wynikała z grupy docelowej, którą mieli być wszyscy widzowie, toteż twórcy nie wymagali od widza ani uwagi, ani zaangażowania – odbiorca powinien być bierny. Jest to rodzaj cyklu przeciwnego do modelu angażującego widza. Serial mający formułę serii żyje non stop, jest stale obecny w życiu publiczności.

Aby zrozumieć na czym polega popularność kina rozrywkowego należałoby odwołać się do koncepcji sztuki masowej, która niegdyś uznawana za "tę gorszą" dzisiaj świętuje swój sukces. Jej obroną jest założenie zmienności sztuki w zależności od gustów społecznych konkretnej epoki. Noël Caroll w *Filozofii sztuki masowej* przypomina słowa jednego z obrońców sztuki masowej Waltera Benjamina i twierdzi: „Sztuka masowa stanowi bowiem nową formę sztuki, ściśle związaną z epoką, w której się pojawiła, jako odzwierciedlenie swoich czasów i/lub składnik przyczynowy ducha czasu"[47].

Jak pisze Jenkins: „Witajcie w kulturze konwergencji, gdzie przecinają się drogi starych i nowych mediów, gdzie zderzają się media fanowskie i korporacyjne, gdzie władza producenta mediów i władza konsumenta mediów wchodzą w nieprzewidywalne interakcje."[48]

Jenkins konwergencję rozumie jako:

> przepływ treści pomiędzy różnymi platformami medialnymi, współpracę różnych przemysłów medialnych oraz migracyjne zachowania odbiorców mediów, którzy dotrą niemal wszędzie, poszukując takiej rozrywki, na jaką mają ochotę (…) W świecie konwergencji mediów każda ważna historia zostaje opowiedziana, każda marka sprzedana, a każdy konsument flirtuje z różnymi platformami medialnymi[49].

Ważnym czynnikiem decydującym o estetyce tego popkulturowego serialu jest uwzględnienie gustów i potrzeb masowego odbiorcy, co tłumaczy wybór języka filmu, jak też formę. Utwory wizualne są dziś bardziej atrakcyjne dla społeczeństwa obrazów niż spisane opowieści. Twórcy filmowi razem z widownią wchodzą w pewną integrację i zaczynają posługiwać się tym samym zespołem reguł. Kultura obrazkowa operuje swoistymi dla niej szablonami i zasadami, których będący świadomi twórcy przenoszą je na ekran filmowy.

O integracji nie tylko między filmem, ale między wytwórniami filmowymi a popkulturą pisze wspomniany wcześniej Jenkins:

---

[46] Zob. *Seriale. Przewodnik krytyki politycznej*. s. 33.
[47] N. Carroll, *op.cit*, s. 120.
[48] H. Jenkins, *op cit*, s. 8.
[49] *Ibidem*, s. 9.

> O ile stare Hollywood koncentrowało się na kinie, o tyle nowe konglomeraty medialne prowadzą interesy w całym przemyśle rozrywkowym. Warner Brothers produkuje filmy, programy telewizyjne, muzykę popularną, gry komputerowe, strony internetowe, zabawki, książki, gazety, czasopisma i komiksy, buduje parki rozrywki[50].

Transmedialność stała się rzeczywistością. Zaczęła liczyć się konsumpcja i jarmark, na którym każdy coś dla siebie znajdzie. I być może w oparciu o te zasady należy mówić o sukcesie *Hercules: The Legendary Journeys*, bo bez względu na nasze upodobania, należy przyznać, że serial otrzymał znaczącą aprobatę widowni masowej.

W jednym z odcinków serialu obok Herkulesa pojawiła się nowa bohaterka – wojownicza księżniczka Xena, w którą wcieliła się Lucy Lawless. Filmowa postać zainteresowała widzów i producenci postanowili nakręcić *spinoff Xena: wojownicza księżniczka*. Melosik w „Kryzysie wartości" nawiązując do popularnego wzoru męskości, czyli postaci Rambo, mówi o powstającej w kulturze masowej figurze Ramboliny, za przykład podając Larę Croft oraz Jodie Foster w filmie *Milczenie owiec*. Rambolinami są kobiety, których ciała są zmaskulinizowane. W przypadku wspomnianego filmu *Xena* możemy mówić o Herkulinach, których wzorem stał się Herkules. W filmach, których fabuły w jakiś sposób nawiązują do mitologii, kobiety funkcjonują w dwojaki sposób. Po pierwsze jako bezbronne, wątłe, naiwne i mało inteligentne lalki oraz właśnie jako Herkuliny, których ciała są muskularne, a one silne, okrutne i przebiegłe.

O dużej popularności serialu świadczy również fakt nakręcenia *prequelu Młody Herkules*, ukazującego wcześniejsze przygody bohatera, niż te prezentowane przez Kevina Sorbo. Cykl posłużył także za podstawę do napisania powieści Timothy'ego Bogusa pt. *Hercules: By the Sword*.

Serial *Hercules: The Legendary Journeys* jest *reboot'em*, czyli filmem podejmującym tematykę znaną z wcześniejszych produkcji (w tym przypadku o Herkulesie), ale nie będącym ich bezpośrednią kontynuacją. Mimo oparcia fabuły na tym samym elemencie, którym w tym przypadku jest główny bohater – Herkules i antyk, to serial bezpośrednio nie podtrzymuje ani stylistyki poprzednich produkcji ani też zamysłu fabularnego. Kreacja Kevina Sorbo jest kolejnym wytworem inwencji twórczej autorów serialu. Wizerunek opalonego w solarium osiłka z białym uśmiechem o nieco naiwnym usposobieniu, w znacznym stopniu został rozpowszechniony i utrwalony w społeczeństwie przez koprodukcje amerykańsko-włoskie z lat szcześćdziesiątych dwudziestego wieku. Wszystkie produkcje łączy rola główna, którą odtwarzają zazwyczaj kulturyści lub aktorzy, których

[50] *Ibidem*, s.21.

emploi wpisuje się w powszechne myślenie o wyglądzie Herkulesa.

Cykl przyniósł dużą sławę Kevinowi Sorbo, który całkowicie poświęcił się roli Herkulesa, pracy na planie oraz godzinom codziennych ćwiczeń na siłowni. Aktor w opublikowanej książce pt. *True Strength: My Journey from Hercules to Mere Mortal and How Nearly Dying Saved My Life*, jak też w wywiadzie udostępnionym na stronie internetowej książki opowiada o zdiagnozowany u niego tętniaku mózgu, z którym walczył podczas nagrywania 5 i 6 sezonu[51]. W pewnym sensie możemy mówić o zespoleniu: roli, aktora i człowieka. Rola Herkulesa wpłynęła na życie aktora i na jego wygląd, ciało, które wymagało dużo pracy, jak też odwrotnie Sorbo stworzył wizerunek filmowego herosa. Gdy mówimy Herkules, myślimy Kevin Sorbo, widzimy jego rozdartą koszulę, skórzane spodnie, śnieżnobiały uśmiech i błękitne oczy. Wydaje się, że rekonstrukcja obiegowego portretu greckiego boga nie jest możliwa bez uwzględnienia tego serialu, jak też innych filmów o Herkulesie. Wpływ kultury masowej na popularny obraz głównego bohatera potwierdzają przeprowadzone przeze mnie ankiety. Badanie zostało przeprowadzone pośród stu studentów filologii polskiej Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie. Zadaniem respondentów było przypisanie trzech cech do każdej z podanych dziewięciu osób a jedną z nich był ‘Herkules’. Wśród podanych odpowiedzi znalazły się m.in.: ‘Brad Pitt’ (który w filmie *Troja* wcielił się w rolę Achillesa), ‘bajka’ (odpowiedź nawiązuje do bajki Disneya) oraz ‘skórzana kamizelka’, w której biega Sorbo na planie serialu.

Jenkins za Umberto Eco definiuje czym jest i co oznacza ‘film kultowy’. Eco wyjaśnia, że dzieło musi być „całkowicie ukształtowanym uniwersum, tak by fani mogli cytować epizody i rozmawiać o postaciach, jakby były one częścią ich prywatnego sekciarskiego świata” natomiast „Aby dzieło sztuki zostało zamienione w obiekt kultu, powinna istnieć możliwość rozbicia go na części, przemieszania ich tak, by pamiętano fragmenty, zapominając o ich odniesieniu do całości”[52]. Jenkins dodaje, że im więcej w filmie tematów, odniesień i aluzji tym lepiej. I trudno nie zgodzić się, że w *Herkulesie* można znaleźć wiele nawiązań do kultury współczesnej. Próżno doszukiwać się głębszych sensów i cytatów, gdyż nie w tym tkwi idea tego rozrywkowego filmu dla masowego widza. Należy mieć na uwadze, że przeciętna amerykańska rodzina (a serial jest koprodukcją amerykańsko-nowozelandzką) spędza przez telewizorem zatrważającą ilość czasu, wspomina o tym m.in. Noël Carroll w „Filozofii sztuki masowej”[53]. Błędne byłoby stwierdzenie, że serial skierowany był

[51] http://www.truestrengthbook.com/ (dostęp z dn. 23.02.2015)
[52] H. Jenkins, *op. cit.*, s. 97.
[53] N. Carroll, *op. cit.*, s. 11.

wyłącznie do publiczności amerykańskiej, bo przecież to rynek międzynarodowy jest głównym odbiorcą amerykańskiej kinematografii.

Mimo że bohaterem filmu jest grecki heros, to fabuła filmu bardzo powierzchownie traktuje mitologię. *Monus operandi* herosa zbliżone jest do innych bohaterów, np. analogicznie do Robin Hooda Herkules nie działał samotnie, gdyż towarzyszył mu jego wierny przyjaciel; niczym Janosik zabiera bogatym i daje biednym, a także broni wieśniaków przed groźnymi Amazonkami; jak szeryf stoi na straży porządku oraz jak superbohater przybywa zawsze wtedy, gdy jego pomoc jest niezbędna.

Istotną cechą filmu jest brak cykliczności misji, bohater doraźnie rozwiązuje problemy i służy innym. Obecny jest także motyw misji i walka o kosmiczny porządek, o utrzymanie równowagi oraz o integralność świata przedstawionego. Które to cechy są bardzo silnie związane z gatunkiem *fantasy.* Wyraźnie zostaje zarysowany obraz globu przed przełomem, jest to moment zagrożenia świata, którego ocalenie zależy w tym przypadku od Herkulesa. Powtarzającym się motywem jest *eukatastrophe,* czyli szczęśliwe rozwiązanie[54]. Każda potyczka Herkulesa kończy się sukcesem i zwycięstwem, ład zostaje przywrócony, a radość i szczęście powraca.

Na popularność serialu wpłynęła nie tylko formuła superbohatera, znana i lubiana przez widzów, ale także duża popularność filmowego antyku w latach dziewięćdziesiątych dwudziestego wieku. Tylko w roku 1994 powstało w USA aż pięć filmów o Herkulesie: *Herkules i Amazonki* (1994, reż. Bill L. Norton), *Herkules w labiryncie Minotaura* (1994, reż. Josh Becker), *Herkules w królestwie podziemi* (1994, reż. Bill L. Norton), *Herkules i zaginione królestwo* (1994, reż. Harley Cokeliss), *Herkules i ognisty krąg* (1994, reż. Doug Lefler), w 1997 roku animowany film Disneya *Herkules,* w tym samym roku *Odyseja* w reż. Andrzeja Konczałowskiego, a w 1999 roku na telewizyjny ekran wszedł serial *Kleopatra* z Timothym Daltonem w roli Juliusza Cezara. Uwieńczeniem fascynacji antykiem obecnej w latach dziewięćdziesiątych był *Gladiator* z 2000 roku Ridleya Scotta, od sukcesu którego liczba produkcji z antykiem w tle znacznie wzrosła.

Serial jest świadectwem jednostronnego przepływu wartości. Jak pisze Melosik w „Kulturze popularnej jako czynniku socjalizacji", obecnie mamy do czynienia nie z procesem globalizacji, ale amerykanizacji, czyli przepływu wartości kulturowych Stanów Zjednoczonych do reszty świata[55]. Dlaczego tak się dzieje, że mass media eksportują

---

[54] J. R. R. Tolkien*, Drzewo, liść oraz mythopoeia*, Poznań 1998, s. 70.
[55] Z. Melosik, *Kultura popularna jako czynnik socjalizacji* [w:] Pedagogika, tom 2, red. Z. Kwieciński, B. Śliwerski, PWN, Warszawa 2011, s. 82.

z Ameryki wzorce i styl życia tworząc kulturę *mushupu*, czyli mieszankę popkulturową? Być może odpowiedź jest prosta - dlatego, że: ”Japończycy tworzą najlepszą technologię, Francuzi – najlepsze perfumy, Szwajcarzy – najlepsze zegarki, Amerykanie – najlepsze marzenia”[56].

Abstract

The aim of the article is to analyze the series *Hercules,* which has lead to the answer to the question about the popularity of this postmodern film cycle. In the process of explaining the phenomenon, a large audience should be taken into consideration that caused filming the prequel Young Hercules. I'm analyzing this film in the fantasy category, as well as in the context of cultural change and the changing canons of beauty.

In this article I'm trying to answer the question of how much of *calokagathia*, which is the ancient beauty, a virtue inseparably bound up with goodness and beauty, is left in the American Hercules and how much there is of the American superhero in the series *Hercules*, next to He-Man, Superman and Batman.

An important element of this pop culture series is the choice of spectator who justifies the film language as well as its form. The answer to the question to whom is the show to a large extent can justify the thesis expressed in the title.

Bibliografia

Filmografia:

1. *Hercules: The Legendary Journeys*, reż. Bruce Campbell, USA, New Zeland, 1995–1999.

Literatura:

1. Carroll N., *Filozofia sztuki masowej,* przeł. M. Przylipiak, słowo/obraz/terytoria, Gdańsk, 2011.

2. Eco U., *Historia piękna*, przeł. A. Kuciak, Rebis, Poznań 2005.

3. Gombrich E.H., *O sztuce*, Arkady, Warszawa 1997.

4. Jenkins H., *Kultura konwergencji: zderzenie starych i nowych mediów,* tł. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Wyd. Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2007.

5.Melosik Z., *Kryzys męskości w kulturze współczesnej*, Oficyna Wydawnicza "Impuls", Kraków 2006.

6. Melosik Z., *Kultura popularna jako czynnik socjalizacji* [w:] Pedagogika, tom 2, red. Z. Kwieciński, B. Śliwerski, PWN, Warszawa 2011.

[56] *Ibidem* s. 84.

7. *Seriale. Przewodnik krytyki politycznej*, red. Zespół Krytyki Politycznej, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2011.
8. Szczygieł A., *Starożytność made in USA,* „Film”, nr 12, 2002.
9. *Wymiary kobiecości i męskości. Od psychobiologii do kultury*, red. B. Bartosz, Eneteia, Warszawa 2011.
10. Tolkien J. R. R., *Drzewo, liść oraz mythopoeia*, przeł. J. Kokot, J.Z. Licheński, K. Sokołowski, Poznań 1998.

Strony internetowe:
1. http://www.truestrengthbook.com/ (dostęp z dn. 23.02.2015)

Rafał Kołsut

Jak peleryna nietoperza przetarła szlak – "Batman: The Animated Series" jako prekursor seriali nowej generacji

Bat – mania

Lata dziewięćdziesiąte były wyjątkowo intensywnym okresem w życiu *Batmana*. Z okazji pięćdziesiątej rocznicy debiutu postaci na łamach dwudziestego siódmego numeru magazynu *Detective Comics* w maju 1939 roku, wytwórnia Warner Bros. rozpoczęła produkcję serii pełnometrażowych filmów fabularnych o przygodach Człowieka Nietoperza, zapoczątkowaną w roku 1989 przez *Batmana* w reżyserii Tima Burtona. Szeroko komentowana ekranizacja spotkała się z entuzjastyczną reakcją zarówno widzów i krytyków, jak również czytelników komiksów, rozbudzając zainteresowanie zamaskowanym superbohaterem na całym świeci[57]. Zaledwie trzy lata po premierze pierwszego filmu na ekranach zagościł *Powrót Batmana* (ponownie reżyserowany przez Burtona), a dwa lata później *Batman Forever* (za kamerą stanął Joel Schumacher, zaś tytułową rolę przejął po Michaelu Keatonie Val Kilmer). W tym samym czasie włodarze DC Comics, macierzystego wydawnictwa komiksów o Batmanie, postanowili wykorzystać nową falę popularności swojej flagowej postaci. W kwietniu 1993 rozpoczął się cykl *Knightfall* (w Polsce publikowany z dwuletnim opóźnieniem przez wydawnictwo TM-Semic jako *Upadek Rycerza*), który wstrząsnął *status quo* rysunkowego świata Człowieka Nietoperza. Bezimienny morderca-kulturysta w stroju meksykańskiego zapaśnika posługujący się pseudonimem „Bane” („Zguba”) odkrywa sekretną tożsamość superbohatera i postanawia zniszczyć jego życie, po zainicjowaniu serii najróżniejszych wyniszczających fizycznie i psychicznie wyzwań łamiąc pokonanemu w pojedynku Batmanowi kręgosłup. Sparaliżowany od pasa w dół miliarder Bruce Wayne przekazuje maskę i pelerynę młodemu wojownikowi, wychowankowi sekretnego Zakonu Świętego Dumasa, któremu udaje się pomścić mentora i zostać pogromcą Bane'a. W tym czasie, wskutek nieprawdopodobnego zbiegu okoliczności (opisanego na łamach cyklu *Knightquest*), prowadzący międzynarodowe śledztwo Wayne przedwcześnie kończy rehabilitację i odzyskuje pełną sprawność, po czym powraca do rodzinnego Gotham

[57] M. Salisbury, *Burton on Burton*, Londyn 2006, s. 70–83.

City, by odzyskać swoją dawną pozycję i kostium. To prowadzi do starcia z sukcesorem, który w trakcie jego nieobecności zdążył pogrążyć się w krwawym szaleństwie i zniesławić dobre imię Człowieka Nietoperza (o czym opowiada zamykający tę osobliwą trylogię *KnightsEnd*). Mimo fabularnego chaosu i narracyjnych absurdów, opowieść odbiła się szerokim echem wśród czytelników, przyczyniając się do swoistej bat-manii lat dziewięćdziesiątych i do dziś pozostaje jedną z najważniejszych historii o Batmanie[58].

Batman: The Animated Series

Popyt na produkty opatrzone emblematem nietoperza i wizerunkiem długouchej maski był ogromny. Nawet niechętna do tej pory stylistyce opowieści o superbohaterach wytwórnia Walt Disney Pictures sparodiowała burtonowskiego *Batmana* w jednym z odcinków popularnego serialu animowanego *Kacze Opowieści* (epizod *The Masked Mallard* z 17 listopada 1989 roku – zaledwie kilka miesięcy po premierze filmu!), gdzie sam multimiliarder Sknerus McKwacz, wuj Kaczora Donalda, postanowił podreperować swój wizerunek w mediach dzięki rozpoczęciu działalności zawadiaki w pelerynie. Studio poszło krok dalej i 6 września 1991 roku na antenie zagościł *Darkwing Duck* (w polskiej wersji językowej *Dzielny Agent Kaczor*): pomysłowy pastisz pulpowych historii detektywistycznych i komiksów o zamaskowanych herosach, którego głównym bohaterem był działający pod osłoną nocy upierzony awanturnik w ciemnym kostiumie – pozbawiony co prawda nadkaczych umiejętności, za to dysponujący, wzorem Batmana, futurystycznym uzbrojeniem i pojazdami. Dla Warner Bros. stało się jasne, że czym prędzej musi powstać nowy, powiązany stylistycznie ze święcącą triumfy produkcją Burtona serial dla szerokiej publiczności. Kreskówka o Batmanie znalazła się w planowanych projektach wytwórni już w roku 1990, o czym poinformowano na specjalnym walnym zebraniu pracowników działu animacji. Wtedy to rysownik Bruce W. Timm, pracujący nad cieszącymi się ogromnym powodzeniem wśród dziecięcej publiczności *Tiny Toon Adventures* (pol. *Przygody Animków*), zaprezentował producentce Jean MacCurdy wstępne szkice postaci Człowieka Nietoperza, nawiązujące do klasycznych krótkometrażowych filmów braci Fleischerów z lat czterdziestych o Supermanie. Miesiąc później Timm i Eric Radomski, który zajmowa się projektowaniem teł przy *Animkach*, otrzymali zlecenie stworzenia kilkuminutowej etiudy z Batmanem w roli głównej. Prosta historia o powstrzymaniu gangu złodziei biżuterii (opatrzona później tytułem ***The Dark Knight's First Night***) zrobiła takie wrażenie na

[58] Strona internetowego serwisu "Imagine Games Network", www.ign.com, *The 25 greatest Batman graphic novels*, dostęp 15 II 2015.

przełożonych, że jeszcze przed zakończeniem prac zdecydowano się na pełne sfinansowanie projektu[59]. Do ekipy realizatorskiej dołączył rychło doświadczony pracą w studiu Disneya Alan Burnett na stanowisku starszego korektora i współproducenta – co ciekawe, tuż przed odejściem od poprzedniego chlebodawcy był współtwórcą *Darkwing Ducka*[60]. Zajmujący się także tworzeniem scenariuszy Burnett wcielił do zespołu Paula Diniego, mało znanego scenarzystę i edytora, który pisał wcześniej epizody do m.in. *He-Mana i Władców Wszechświata, Transformersów* czy *Przygód Animków. Batman: The Animated Series* miał być największym projektem, w jakim do tej pory brał udział i – jak się okazało – stał się punktem zwrotnym jego kariery. Zachęceni imponującym wizualnie zwiastunem promocyjnym producenci zostawili twórcom (niemal) wolną rękę w kreowaniu świata przedstawionego. Zespół chętnie skorzystał z tej swobody. Timm postanowił zrealizować swój zamysł o umieszczeniu akcji na przełomie lat trzydziestych i czterdziestych, w Ameryce dźwigającej się z Wielkiego Kryzysu – w realiach, gdy na rynku pojawiły się pierwsze komiksy z udziałem Batmana. Ze względu na sugestie scenarzystów zgodził się jednak na dodanie elementów współczesnych, a nawet futurystycznych, dzięki czemu animowane Gotham City – podobnie jak jego odpowiednik w produkcjach Burtona – zyskało wymiar symboliczny, lokując się w mistycznym bezczasie. Dzięki niepowtarzalnemu kolażowi architektury międzywojennej, neogotyckiej, Art déco i elementów zapożyczonych z niemieckiego ekspresjonizmu filmowego miasto Człowieka Nietoperza zdobyło ponadczasowy charakter. Zatem po ulicach chodzą ludzie ubrani zgodnie z kanonami mody lat trzydziestych, po niebie suną majestatycznie policyjne sterowce, przestępcy najchętniej korzystają z pistoletów maszynowych Thompsona, a ekrany telewizorów są czarno-białe. Naturalnie nie przeszkadza to zamaskowanemu obrońcy prawa ani jego przeciwnikom w posługiwaniu się zaawansowanym technologicznie wyposażeniem i wynalazkami rodem z *science fiction*. Dwoma najważniejszymi obiektami tej onirycznej metropolii jest Arkham Asylum: ufortyfikowany szpital psychiatryczny na wzgórzu za miastem, gdzie więzieni są niemal wszyscy adwersarze Batmana i wiekowa rezydencja Wayne'a: upiorny dwór nad krawędzią stromego klifu, pod którym kryje się przepastna Jaskinia Nietoperzy – sanktuarium i baza operacyjna nocnego mściciela.

Jednak mimo wizualnego hołdowania Złotej Erze komiksów o Mrocznym Rycerzu, twórcy starali się dostosowywać fabuły do aktualnych obrazkowych perypetii Batmana i jego

[59] Strona internetowa "Batcave – pierwszy i największy polski serwis o Batmanie", www.batcave.com.pl, *Narodziny TAS*, dostęp 15 II 2015.
[60] Strona internetowego serwisu "The Inquisitr News", www.inquisitr.com, *'Darkwing Duck': Here's How Batman Was Used To Create This 90s Cartoon*, dostęp 15 II 2015.

sprzymierzeńców. Zarówno sam Zamaskowany Krzyżowiec, jak i jego nastoletni pomagier Robin nosili zatem stroje w barwach i o kroju zgodnym z tym, co mieli na sobie ich odpowiednicy w wydawanych wówczas zeszytach komiksowych iele odcinków było wiernymi adaptacjami historii opublikowanych kilka miesięcy wcześniej, a w niektórych przypadkach serial bezpośrednio wpływał na autorów i politykę wydawniczą DC Comics. Znamienny może tu być przypadek Renee Montoi – latynoskiej policjantki, która została zaprojektowana jako pełna werwy i animuszu partnerka operacyjna porucznika Harveya Bullocka, cynicznego i zgorzkniałego detektywa-gbura. Podjęto decyzję o rychłym wprowadzeniu animowanej postaci także do rysunkowego uniwersum Batmana i to ostatecznie tam zadebiutowała w maju 1992 – pierwszy odcinek z jej udziałem wyemitowano dopiero we wrześniu tego roku[61]. Na ekranach telewizorów zagościł także Bane – epizod, w którym grał główną rolę miał swoją premierę zaledwie miesiąc po zakończeniu sagi *Knightfall* (gdzie makiaweliczny zapaśnik został ostatecznie pokonany i upokorzony przez następcę Bruce'a Wayne'a). W swoim kreskówkowym wcieleniu jego ambicje i motywy zostały znacząco przemodelowane – przedstawiono go jako niebezpiecznego zabójcę do wynajęcia, który co prawda solidnie poturbował Batmana na zlecenie lokalnego mafioza, jednak ani nie poznał jego sekretnej tożsamości, ani tym bardziej nie okaleczył herosa. Unieszkodliwiony przez uzależnienie od zwiększającego siłę fizyczną eksperymentalnego narkotyku powracał jeszcze w kilku odcinkach jako postać trzecioplanowa, nigdy jednak nie awansując do pierwszej ligi telewizyjnych złoczyńców.

Dini, Burnett i pozostali scenarzyści serialu nie chcieli wyłącznie adaptować gotowych, znanych czytelnikom komiksów opowieści, ale kreować własne historie z wykorzystaniem słynnych motywów i bohaterów. Czerpiąc z ponad pięćdziesięcioletniej tradycji wydawniczej Batmana starali się nadać nowe oblicze zapomnianym lub nieprzystającym do ponurego klimatu serii postaciom. Niektóre animowane interpretacje zyskały tak ogromną popularność, że DC Comics zdecydowało się wprowadzić zmiany w życiorysach poszczególnych bohaterów i uznać wersje z kreskówki za kanoniczne. Wielka sugestywność tych wizji miała swoje źródło w podstawowym założeniu autorów scenariuszy: w przeciwieństwie do większości telewizyjnych seriali przygodowych czy sensacyjnych, antagoniści głównego bohatera nie mogą czynić zła wyłącznie dla zasady czy chęci zysku. Chociaż Batman stawał przeciwko prymitywnym bandziorom, ulicznym złodziejaszkom i wszechobecnej mafii, jego głównymi przeciwnikami zawsze pozostawali przebrani

[61] Blog "Comics Should Be Good!", www.goodcomics.blogspot.com, *Comic Book Urban Legends Revealed #22!*, dostęp 15 II 2015

w groteskowe kostiumy szaleńcy. Jednak zaledwie kilkoro z nich posiadało nadprzyrodzone moce lub wyjątkowo niebezpieczną broń. W większości głównym powodem zagrożenia była nieprzewidywalność, wynikająca z obłędu.

Scenarzyści *Batman: TAS* poszli jednak krok dalej. Niemal każdy zamaskowany adwersarz Człowieka Nietoperza otrzymał specjalny epizod, który prezentował jego genezę i analizował motywacje, jakie popchnęły go na drogę przestępstwa. Najczęstszymi powodami psychozy były: niemożność poradzenia sobie z własną ułomnością, narastające obsesje, społeczne odrzucenie i... tragiczna miłość. Na szczególną uwagę w tej kategorii zasługują historie pisane przez Diniego, który objawił się fanom komiksów jako mistrz reinterpretacji przeszłości rysunkowych bohaterów. Doskonałym przykładem jego nowatorskiego podejścia do obrazkowego pierwowzoru jest postać Mr. Freeze'a – genialnego kriogenika, uwięzionego w kombinezonie chłodniczym. Wzorując się na kryminaliście o pseudonimie Mr. Zero, który po raz pierwszy dręczył Batmana i Robina swoim zamrażającym pistoletem w roku 1959, Dini w odcinku *Heart of Ice* opowiedział historię naukowca, pragnącego ocalić swoją nieuleczalnie chorą żonę przed śmiercią. W trakcie procesu hibernacji ukochanej staje się jednak ofiarą wypadku laboratoryjnego, wskutek którego jego ciało może funkcjonować wyłącznie w temperaturze poniżej zera, skazując go na konieczność życia w specjalnie zaprojektowanym skafandrze. Po dokonaniu zemsty na bezdusznym zarządzie korporacji, którego działania bezpośrednio przyczyniły się do katastrofy, jego przestępcza działalność ma jeden cel: odnalezienie leku dla żony, pogrążonej w kriogenicznym śnie.

Podobnie dramatyczną metamorfozę przeszedł Mad Hatter (Szalony Kapelusznik), przedstawiony w odcinku *Mad as a Hatter*. Groteskowy karzełek z obsesją na punkcie nakryć głowy przeistoczył się w chorobliwie nieśmiałego wynalazcę nadajników wpływających na ludzkie fale mózgowe, potajemnie zakochanego w koleżance z pracy. Poniżany przez apodyktyczną przełożoną i nieszczęśliwy z powodu fatalnego zauroczenia, postanawia wykorzystać wizerunek ulubionej postaci literackiej i owoce wieloletniej pracy, by wywrzeć wrażenie na wybrance swojego serca. Stopniowo zatraca się w pojedynku o uczucia kobiety z jej nieświadomym obecności rywala narzeczonym, nakręcając spiralę przemocy do tego stopnia, że sam pada jej ofiarą. Bez wątpienia jednak najpopularniejszą postacią, wykreowaną od podstaw przez Diniego, jest Harley Quinn, odziana w strój Arlekina kochanka nemezis Batmana - Jokera. Motywacją jej działań również jest miłość, jednak jednostronna i wynaturzona. Jako psychiatra zatrudniony w Arkham Asylum, przyszła towarzyszka morderczego błazna przeprowadzała terapię najgroźniejszego osadzonego w szpitalu zbrodniarza. Psychotyczny Joker zmanipulował młodą lekarkę i doprowadził ją do szaleństwa,

by wydostać się na wolność. Od tej pory oboje funkcjonują w sadomasochistycznej relacji miłości-nienawiści, na przemian wspierając się w przestępczym procederze i krzywdząc się nawzajem (przy czym o wiele częściej agresorem jest nieprzewidywalny i impulsywny Joker).

Jak widać, dominującą tendencją w serialu było portretowanie bohaterów nie jako zdehumanizowanych narracyjnych schematów, ale przeciwnie: ukazanie ich psychologicznej głębi i nakreślenie historii iście tragicznych wyborów. Przestępcy z Gotham nie stanowią ucieleśnienia zła i okrucieństwa, wywołując u widza niechęć i satysfakcję, gdy pozytywny bohater zniweczy ich diaboliczne machinacje. O wiele częściej budzą litość i współczucie. Dręczący ich obłęd rzadko kiedy miał czysto kliniczne źródła: za szaleństwem animowanych antagonistów Człowieka Nietoperza stało cierpienie z przeszłości, psychiczne krzywdy i bezsilność wobec osobistych demonów.

W dwuczęściowej opowieści *Two-Face* Alan Burnett przedstawił straszliwą wewnętrzną walkę prokuratora okręgowego Gotham City, zmagającego się z postępującą schizofrenią. Mimo podjęcia terapii, mężczyzna coraz częściej ma niekontrolowane ataki gniewu, które stopniowo cedują się na drugą osobowość. Gdy szantażowany przez mafię ujawnieniem jego dokumentacji medycznej prokurator zostaje nieszczęśliwie oszpecony przez oparzenia na jednej połowie twarzy, jego jaźń rozpada się na dwie części, a tłumiona latami agresja znajduje ujście w zemście na gangsterach. Przykłady można mnożyć, jednak najbardziej znamienny pozostaje fakt, że także zdrowie psychiczne tytułowego bohatera zostaje wielokrotnie przez twórców zakwestionowane. Batman nie jest jedynie nieugiętym wojownikiem w walce o prawo i sprawiedliwość, ale przede wszystkim mścicielem własnej krzywdy. Kryjący się pod długouchą maską Bruce Wayne wyrusza na swoją krucjatę, aby przepracować traumę z dzieciństwa, gdy jako kilkulatek stał się świadkiem brutalnego morderstwa swoich rodziców. Autorzy serialu wielokrotnie podkreślają, jak cienka granica dzieli Batmana od tych, których umieszcza za kratami. Zresztą Mroczny Rycerz sam kilkukrotnie trafia do szpitala na wzgórzu; zarówno jako więzień zbuntowanych pensjonariuszy (w odcinku *Trial*), ale także w charakterze pacjenta, na skraju załamania nerwowego (*Dreams in Darkness*). W animowanym świecie nie ma jednoznacznie dobrych ani skrajnie złych – wszyscy w podobnym stopniu pozostają ofiarami własnych umysłów. Groza kryje się w rosnącym przeświadczeniu, że absolutnie każdy może pewnego dnia stać się wyjętym spod prawa złoczyńcą, całkowicie wbrew własnej woli. Próba odzyskania psychicznej równowagi i lęk przed ostatecznym osunięciem się w obłęd to stale obecne motywy w *Batman: TAS*.

Twórcy serialu odważnie sięgali po nieznaną wcześniej w telewizyjnej animacji tematykę, nieobecną w narracjach sensacyjnych dla dzieci i młodzieży. Z ogromną dojrzałością i zarazem w sposób subtelny poruszano problematykę m.in. bezdomności, alkoholizmu, narkotyków, przemocy domowej czy nietolerancji. Niejednokrotnie starcia Batmana z kolejnymi zastępami łajdaków schodziły na dalszy plan, ustępując miejsca rozterkom zwykłych obywateli i różnorakim zagadnieniom społecznym. Owocem takiego działania są absolutnie wyjątkowe odcinki, w których Człowiek Nietoperz odgrywa zaledwie rolę drugoplanową, pełniąc funkcję nie rycerza sprawiedliwości, ale stając się (często bezradnym) świadkiem i powiernikiem ludzkiego nieszczęścia. Do szczególnie udanych należy *It's never too late*, gdzie Batman zabiega o zejście z drogi przestępstwa wiekowego szefa mafii wspólnie z jego bratem-księdzem. Zabiegając o nawrócenie mafioza uświadamiają mu, w jakim stopniu ślepa żądza zysku skrzywdziła mieszkańców Gotham z jego synem włącznie – młodzieniec odbywa bowiem detoksykację, walcząc z uzależnieniem od narkotyków, dystrubowanych przez jego ojca. W świecie Batmana nie ma łatwych zwycięstw i prostych morałów o czarno-białej moralności. Nie każdego da się ocalić dzięki ciosom pięści i przydatnym gadżetom. Wtrącenie łamiących prawo do więzienia nie rozwiązuje problemu. Krzywdy nie leczy ukaranie jej sprawcy. Batman, jak wcześniej żaden inny animowany bohater poznał, czym jest bezsilność.

Powstało osiemdziesiąt pięć odcinków *Batman: The Animated Series*, wyświetlanych w czterech sezonach (w trakcie emisji drugiego zmieniono tytuł serii na *Adventures of Batman & Robin*) i dwa filmy pełnometrażowe: *Batman: Mask of the Phantasm* (1993) i skierowany bezpośrednio na rynek VHS *Batman & Mr Freeze: Subzero* (1998). Pierwszy z nich przybliżał początki kariery Bruce'a Wayne'a w roli Mrocznego Rycerza i opowiadał o krwawej zemście tytułowego Phantasma: zamaskowanego mordercy likwidującego wpływowych członków mafii w ramach kary za krzywdę sprzed lat. Tematem drugiego był powrót Mr. Freeze'a do Gotham – przez błąd nawigacyjny wojskowej łodzi podwodnej ukryta wśród lodów Arktyki kriogeniczna komora z ciałem żony naukowca została uszkodzona. Chcąc nie chcąc, oddający się badaniom w swojej mroźnej samotni Freeze musi wyruszyć do Gotham, by odnaleźć dawcę organów dla umierającej ukochanej. Film powstał w podobnym czasie, co fabularny *Batman i Robin* w reżyserii Joela Schumachera, gdzie funkcję głównego antagonisty pełnił Mr. Freeze (w tej roli Arnold Schwarzenneger) – obdarzony zresztą zapożyczoną z animacji *genesis*. Burnett, Dini i Timm od razu po zakończeniu prac nad *Batmanem* rozpoczęli produkcję *Superman: The Animated Series*, prezentując przygody najbardziej znanego superbohatera na świecie. Jednak w niespełna trzy lata po zakończeniu

kreskówki o Człowieku Nietoperzu, długouchy heros powrócił na ekrany. W 1997 roku na zlecenie stacji WB Channel powstał wspólny blok telewizyjny, w ramach którego prezentowano bezpośrednio po sobie odcinki *Superman: TAS* i nowego serialu z Mrocznym Rycerzem w roli głównej: *The New Batman Adventures*[62].

The New Batman Adventures

Animatorzy wykorzystali nowe techniki i rozwiązania stylistyczne z produkcji poświęconej Supermanowi, co wiązało się ze znaczącymi zmianami nie tylko w płynności ruchu i dynamice ujęć, ale także w kwestii wyglądu postaci. Wszyscy znani i lubiani bohaterowie otrzymali nowe oblicza, nie wyłączając samego Batmana. Nie była to jednak jedyna niespodzianka dla widzów. Dick Grayson, wspierający Człowieka Nietoperza w walce ze zbrodnią jako Robin, postanowił odejść i rozpocząć karierę pogromcy przestępców na własną rekę, przybierając pseudonim Nightwing. Bruce Wayne przygarnia i szkoli nowego, młodszego Robina – Tima Drake'a, którego ojciec, drobny złodziejaszek, został zabity przez jednego z przeciwników Mrocznego Rycerza. Znana z kilku odcinków *TAS* Batgirl (córka komisarza policji Jima Gordona, która zainspirowana poczynaniami Batmana postanowiła zostać jego żeńską wersją) w *TNBA* stała się jedną z głównych postaci, regularnie wspierając działania broniącego Gotham duetu. Dzięki stałej obecności dwójki nastolatków twórcy wprowadzili do opowiadanych historii więcej akcentów humorystycznych i rozbudowali relacje Bruce'a Wayne'a ze sprzymierzeńcami, stawiając ponurego i surowego mściciela w roli zastępczego ojca. Powiększyło się również grono postaci, pochodzących z komiksów DC Comics, a także bohaterów stworzonych specjalnie na potrzeby serialu. Chociaż fabuła większości odcinków skupiała się na zwalczaniu starych i nowych przeciwników, a dzięki ulepszonej technice animacji więcej czasu antenowego niż w przypadku *TAS* poświęcono na efektowne i dynamiczne pojedynki (rozgrywane ze znacznie większą brutalnością i użyciem szokującego niekiedy poziomu przemocy), zdarzały się także odważne eksperymenty formalne i scenariuszowe. Na szczególną uwagę zasługują epizody *Legends of the Dark Knight*, gdzie trójka dzieci opowiada sobie wymyślone i zasłyszane historie o Batmanie (styl animacji dostosowuje się do słów małoletnich gawędziarzy, nawiązując zarówno do infantylnych komiksów z lat sześćdziesiątych, jak i kontrowersyjnego, skierowanego do dorosłego czytelnika *Powrotu Mrocznego Rycerza* Franka Millera z 1986 roku) oraz wstrząsający *Over the edge*. Batgirl ginie w trakcie starcia z zamaskowanym złoczyńcą, przez

[62] Strona internetowa „Batcave – pierwszy i największy polski serwis o Batmanie", www.batcave.com.pl, *TNBA: O serialu*, dostęp 15 II 2015.

co komisarz Gordon, będąc mimowolnym świadkiem zdarzenia poznaje jej sekretną tożsamość. Zdruzgotany śmiercią córki, wypowiada wojnę Batmanowi – wraz z jednostkami specjalnymi policji atakuje dwór Wayne'a, a nawet posuwa się do skorzystania z usług Bane'a, któremu obiecuje wcześniejsze zwolnienie z więzienia w zamian za pomoc w schwytaniu wspólnego wroga. Chociaż ostatecznie dochodzi do pojednania dawnych przyjaciół, najemnik wykonuje swoją misję, ostatnim wysiłkiem strącając Człowieka Nietoperza (a wraz z nim Gordona) z dachu komisariatu – tak samo jak wcześniej spadła Batgirl. Chociaż wszystko okazuje się być złym snem superbohaterki wskutek szoku pourazowego, odcinek robi piorunujące wrażenie – a zwłaszcza scena, gdy ciężko poraniona córka umiera w ramionach zrozpaczonego ojca.

The New Batman Adventures doczekał się zaledwie dwudziestu czterech epizodów i jednego (mocno opóźnionego w stosunku do produkcji serialu) filmu pełnometrażowego *Mystery of the Batwoman* (2003), który opowiada o śledztwie Batmana w sprawie tajemniczej kobiety, wykorzystującej jego wizerunek i metody działania do prywatnej vendetty. Mroczny Rycerz pojawił się także w trzech odcinkach *Superman: The Animated Series*, gdzie ramię w ramię z Człowiekiem ze Stali walczyli przeciwko swoim najgroźniejszym przeciwnikom: bezwzględnemu miliarderowi Lexowi Luthorowi i Jokerowi, którzy zawiązali sojusz, mający na celu morderstwo obrońcy Metropolis. Epizody zostały wydane jako samodzielna animacja na kasetach VHS pod tytułem *Batman & Superman: World's Finest*.

Batman Beyond

Mimo stosunkowo krótkiej emisji *The New Batman Adventures* Bruce Wayne nie opuścił ekranów na długo. Powrócił już w roku 1999, jednak w znacznie zmienionej postaci. Kolejnym – w pełni autorskim! – projektem Diniego i Timma został *Batman Beyond*, wyświetlany poza Stanami Zjednoczonymi także jako *Batman of the Future*. Akcja nowego serialu rozgrywała się dwadzieścia lat po wydarzeniach z *TNBA*. Głównym bohaterem został nastolatek Terry McGinnis, który podczas ucieczki przed motocyklowym gangiem naśladowców Jokera trafia przypadkowo do rezydencji Wayne'a, gdzie wiekowy, żyjący samotnie właściciel udziela mu schronienia przed agresorami. Wiele lat wcześniej starzejący się Bruce zrezygnował z walki o sprawiedliwość, gdy omal nie zginął podczas rutynowej akcji przez atak serca. Wycofał się także z życia publicznego, a jego dawni sprzymierzeńcy porzucili swe kostiumy i rozeszli się w różnych kierunkach. Zwalczanie zbrodni kontynuuje jedynie Barbara Gordon – już jednak nie jako Batgirl, ale komisarz policji, przejmując schedę po ojcu. McGinnis odkrywa sekretną tożsamość swego zgorzkniałego wybawcy i przekonuje

go, że Neo-Gotham potrzebuje Batmana. Przywdziewa nowy, cybernetyczny kostium Nietoperza i, wyszkolony i wspierany radami dowodzącego zdalnie z Jaskini Bruce'a, rusza do walki z nowym pokoleniem złoczyńców. Głównym motywem kreskówki była trudna relacja między zrzędliwym mentorem a jego niepokornym i porywczym uczniem. Przyszłość nakreślona przez twórców była zdecydowanie dystopijna. Nowy Batman musiał mierzyć się nie tylko z wszechobecną przestępczością, ale też degeneracją moralną społeczeństwa i jego uzależnieniem od technologii. Podczas gdy w *The Animated Series* poza szaleńcami w kostiumach superbohaterowie walczyli ze strukturami mafii, w *Beyond* największym zagrożeniem dla zdrowia i życia obywateli Neo-Gotham były niezliczone gangi agresywnych wyrostków, atakujących nie dla zysku czy władzy, ale w poszukiwaniu rozrywki. Scenarzystom zależało na rozbudowaniu świata nowego Człowieka Nietoperza, w związku z czym nie pojawiają się niemal żadne postaci z *TAS* czy *TNBA* (poza, rzecz jasna, Wayne'm i Gordon). Futurystyczna sceneria umożliwiła stworzenie bohaterów pozbawionych komiksowych pierwowzorów, zapewniając autorom całkowitą twórczą swobodę. Powstały pięćdziesiąt dwa odcinki (w trzech sezonach) oraz film pełnometrażowy na DVD pod tytułem *Batman Beyond: Return of The Joker* (2000). Niespodziewanie w Neo-Gotham pojawia się po latach nieobecności najgroźniejszy antagonista dawnego Mrocznego Rycerza, który był naocznym świadkiem tragicznej śmierci uśmiechniętego psychopaty [63] . Okazuje się, że przestępca powrócił dzięki mikrochipowi z zapisem własnego kodu genetycznego, wszczepionego podczas tortur Timowi Drake'owi w czasach, gdy ten jeszcze pełnił funkcję Robina. Gdy po kilkunastu latach chip się uaktywnił, jaźń Jokera przejęła kontrolę nad ciałem dawnego pomocnika Batmana. Film koncentrował się na dwóch pojedynkach Jokera z Wayne'm – widowiskowym futurystycznym, z użyciem najnowszej technologii, umożliwiającej szaleńcowi realizację planu zakrojonego na ogromną skalę i kameralnym starciem z przeszłości, które zakończyło się zgonem złoczyńcy i okaleczeniem superbohatera (który od tej pory utyka na jedną nogę). Równocześnie istotną rolę w fabule odgrywało budowanie przez McGinnisa tożsamości nowego Batmana, chociaż w pewnych aspektach podobnego, to jednak innego od tego stworzonego niegdyś przez Wayne'a. Właśnie dzięki tym różnicom udaje mu się zaskoczyć Jokera i zniweczyć jego zamiary.

[63] Ze względu na niezwykle brutalny charakter sceny śmierci Jokera film dostępny był w dwóch wersjach: w pierwszej złoczyńca umierał w wyniku postrzału w pierś z własnego pistoletu (miotającego nie kule, ale flagi z napisem "BANG!", których drzewce wbijały się w ciało ofiary) , w drugiej przyczyną zgonu było krótkie spięcie sieci elektrycznej (przy czym samo śmiertelne porażenie Jokera prądem odbywało się poza kadrem, w przeciwieństwie do wariantu z pistoletem, gdzie konał na oczach widzów).

Justice League

Batman Beyond był ostatnim serialem animowanym Paula Diniego i Bruce'a Timma z Człowiekiem Nietoperzem w roli głównej. Bezpośrednio po zakończeniu przygód obrońcy Neo-Gotham obaj twórcy rozpoczęli prace nad *Justice League* – adaptacją obrazkowych historii DC Comics pod (niemal) tym samym tytułem (w rysunkowym pierwowzorze nazwa stowarzyszenia zawiera jeszcze dookreślenie "of America"). W skład Ligi wchodzą najpotężniejsi i najbardziej znani superbohaterowie wydawnictwa: Superman, Wonder Woman, Flash, Green Lantern, Martian Manhunter, Hawkgirl i oczywiście Batman – to ponownie Bruce Wayne, młody i w pełni sił. Na potrzeby serialu jego wygląd uległ kolejnej metamorfozie w stosunku do projektu z *The New Batman Adventures* (chociaż wydarzenia z obu serii rozgrywają się w podobnym czasie), jednak aktorem dubbingującym Mrocznego Rycerza pozostał Kevin Conroy, który podkładał głos Bruce'a Wayne'a we wszystkich kreskówkach i filmach Diniego i Timma. Po pięćdziesięciu dwóch odcinkach (wyświetlane w dwóch sezonach) serial zmienił tytuł na *Justice League Unlimited,* a wraz z nim dotychczasową formułę. Stowarzyszenie superbohaterów rozrosło się bowiem do ogromnych rozmiarów, proponując członkostwo absolutnie każdemu obrońcy prawa na całym świecie. Dzięki tej decyzji Dini i Timm umożliwili telewizyjny debiut całym zastępom prawie nieznanych, zapomnianych i mało popularnych wśród czytelników postaci z DC Comics, czerpiąc śmiało z wieloletniego dorobku wydawnictwa w poszukiwaniu zarówno interesujących bohaterów, jak i fabularnych inspiracji. Ściśle przestrzegana we wszystkich poprzednich seriach zasada nierozbijania pojedynczej historii na więcej niż dwa (maksymalnie trzy, co zdarzyło się zaledwie kilkukrotnie: np. we wspomnianym *World's Finest*) odcinki, ustąpiła miejsca powolnemu budowaniu wielowątkowej opowieści (z klasycznym motywem złoczyńcy, usiłującego przejąć władzę nad światem), uatrakcyjnionej jednak dzięki mnogości postaci i ich osobistych wątków. Nie zabrakło również licznych nie odnoszących się do głównej linii fabularnej epizodów, bezpośrednio adaptujących konkretne komiksowe zeszyty. To bez wątpienia najsilniej związany z rysunkowym pierwowzorem serial animowany w dorobku Diniego i Timma. Mimo tego twórcy nie pozwalali widzom zapomnieć o swoich w pełni autorskich pomysłach i innowacjach, jak choćby w odcinku *The Once and Future Thing*, gdzie teraźniejsi herosi, ruszając w pościg za podróżującym w czasie przestępcą, spotykają w przyszłości nowego Batmana - Terry'ego McGinnisa i podstarzałego Bruce'a Wayne'a, z którymi zawiązują sojusz w celu pojmania przeciwnika.

Absolutnie wyjątkowym epizodem *Justice League Unlimited* jest *Epilogue,* ostatni

odcinek drugiego sezonu (po zmianie tytułu). Tytuł jest niezwykle znaczący – chociaż serial doczekał się jeszcze jednego sezonu, fabuła *Epilogu* stanowi symboliczne zamknięcie wszystkich wątków. Co ciekawe, nie chodzi w tym wypadku wyłącznie o historie, wchodzące w skład *JLU* – Dini i Timm za jego pomocą podsumowali całą swą czternastoletnią (rozpoczętą w roku 1992 i ostatecznie zakończoną w 2006) pracę nad telewizyjnymi adapacjami komiksów z DC Comics. To kameralne, przewrotne zakończenie nieprzerwanego cyklu twórczego, który odmienił oblicze amerykańskiej animacji i powołał do życia ogromne kreskówkowe Uniwersum, zaludnione setkami postaci. To także pożegnanie scenarzysty i grafika z wiernymi widzami. Akcja rozgrywa się piętnaście lat od rozpoczęcia *Batman Beyond* – Terry McGinnis dowiaduje się, że jego przyjście na świat i późniejsze przyjęcie roli Człowieka Nietoperza zostało zaplanowane przez rządową agencję ds. superbohaterów. By nigdy nie zabrakło sukcesora Bruce'a Wayne'a (ponieważ świat zawsze będzie potrzebował Batmana), wykorzystano jego kod genetyczny przy poczęciu Terry'ego i nawet starano się odtworzyć dziecięcą traumę oryginalnego Mrocznego Rycerza (jednak zabójca – w tej roli Phantasm z pierwszego filmu pełnometrażowego – zawiódł). Zdruzgotany odkryciem Terry w końcu godzi się z faktem, iż jest biologicznym synem Wayne'a i powraca do walki ze zbrodnią.

Epilogue zamyka ujęcie sylwetki lecącego nad miastem mężczyzny ze skrzydłami nietoperza, którego cień prześlizguje się po budynkach. W tle rozbrzmiewa charakterystyczny motyw muzyczny z *Batman: The Animated Series,* skomponowany przez Shirley Walker. Zaskoczony widokiem skrzydlatej postaci policjant z patrolu powietrznego pyta swego partnera "Did you see that?". Dokładnie w ten sam sposób, w roku 1992, rozpoczynał się *On the leather wings*: pilotażowy epizod *Batmana*.

Abstract

The main purpose of the article is making an analysis of *Batman: The Animated Series*, television movie spin-offs and continuations: *The New Batman Adventures*, *Batman Beyond* and *Justice League*, produced by Bruce W. Timm and Paul Dini. Author is going to prove that TV adaptations of comic books about the Batman and other superheroes from DC Comics, created in years 1992–2006 are the first animated series of a new generation: both on account of techniques of building the narration, as well as the subject matter taken by scriptwriters, referred to the mature viewers. With the presentation of the chosen storylines author makes the attempt to demonstrate the pioneering role of the cartoon.

Bibliografia

Filmografia”

1. *Batman Beyond* [serial]. Reż. Curt Geda i in. USA, 1999–2001.
2. *Batman Beyond: Return of the Joker* [film]. Reż. Curt Geda. USA, 2000.
3. *Batman Beyond: Return of the Joker. Uncut version* [film]. Reż. Curt Geda. USA, 2002.
4. *Batman: Mask of the Phantasm* [film]. Reż. Eric Radomski, Bruce W. Timm. USA, 1993.
5. *Batman & Mr Freeze: Subzero* [film]. Reż. Boyd Kirkland. USA, 1998.
6. *Batman: Mystery of the Batwoman* [film]. Reż. Curt Geda. USA, 2003.
7. *Batman: The Animated Series* [serial]. Reż. Bruce W. Timm i in. USA, 1992–1995.
8. *Justice League* [serial]. Reż. Dan Riba i in. USA, 2001–2004.
9. *Justice League Unlimited* [serial]. Reż. Joaquim dos Santos i in. USA, 2004–2006.
10. *Superman: The Animated Series* [serial]. Reż. Dan Riba i in. USA, 1996–2000.
11. *The New Batman Adventures* [serial]. Reż. Curt Geda. USA, 1997–1999.

Literatura przedmiotu:

1. Blog "Comics Should Be Good!", www.goodcomics.blogspot.com, *Comic Book Urban Legends Revealed #22!*, dostęp 15 II 2015.M. Salisbury, *Burton on Burton,* Londyn 2006.
2. Strona internetowego serwisu "Batcave – pierwszy i największy polski serwis o Batmanie", www.batcave.com.pl, *Narodziny TAS*, dostęp 15 II 2015.
3. Strona internetowego serwisu "Batcave – pierwszy i największy polski serwis o Batmanie", www.batcave.com.pl, *TNBA: O serialu*, dostęp 15 II 2015.
4. Strona internetowego serwisu "Imagine Games Network", www.ign.com, *The 25 greatest Batman graphic novels*, dostęp 15 II 2015.
5. Strona internetowego serwisu "The Inquisitr News", www.inquisitr.com, *‘Darkwing Duck': Here’s How Batman Was Used To Create This 90s Cartoon*, dostęp 15 II 2015.